A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu

Bruno Snell



"Veremos neste estudo como certos fenômenos espirituais primitivos se apresentam sempre em novas formas e fixam, cada vez de maneira diferente, o conhecimento que o homem tem de si.

"Para podermos acompanhar o processo que conduz à formação do pensamento europeu, precisamos compreender bem como 'surgiu' o pensamento entre os gregos. [...] O ponto de partida é, naturalmente, a concepção que o homem tem do homem.

"A construção histórica é apresentada sobretudo através das expressões mais importantes da grande poesia: o surgimento da lírica e da tragédia, e a passagem da tragédia à filosofia."

A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Tradução: Pérola de Carvalho; Revisão técnica e de provas: Luiz Alberto Machado Cabral; Índice onomástico: Rose Pires; Sobrecapa: Adriana Garcia; Foto do autor: Luciana Suzuki; Produção: Ricardo W. Neves e Raquel Fernandes Abranches.

Bruno Snell

A CULTURA GREGA E AS ORIGENS DO PENSAMENTO EUROPEU



PERSPECTIVA

Título do original em alemão
Die Entdeckung des Geistes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro)

Snell, Bruno, 1896-1986
A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu / Bruno Snell ; [tradução Pérola de Carvalho]. -- São Paulo : Perspectiva, 2005. -- (Estudos ; 168)

Título original: Die Entdeckung des Geistes.
1ª reimpressão da 1ª edição de 2001
ISBN 85-273-0262-9

1. Cultura - Grécia 2. Filosofia antiga 3. Grécia - Religião 4. Grécia - Vida intelectual 5. Literatura grega - História e crítica 6. Pensamento I. Título II. Série

01-3484 CDD-306.420938

Índices para catálogo sistemático:
1. Grécia Antiga : Cultura : Vida intelectual
Sociologia 306.420938
2. Grécia Antiga : Vida intelectual :
Cultura : Sociologia 306.420938

1ª edição – 1ª reimpressão

EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax (11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br
2005

Sumário

Nota de Edição

Para respeitar as transcrições constantes do original e facilitar o acesso imediato a elas, as palavras gregas foram devidamente transliteradas para o português pelo revisor técnico da tradução, Luiz Alberto Machado Cabral, autor destas.

NORMAS PARA A TRANSLITERAÇÃO
DE TERMOS E TEXTOS GREGOS

Letra grega	Nome	Pronúncia erasmiana	Transliteração
Α, α	alfa	a (longa ou breve)	a: ἀσέβεια: *asébeia*
Β, β	beta	b	b: βλέπειν: *blépein*
Γ, γ	gama	g*	g: γιγνώσκω: *gignṓsko*
Δ, δ	delta	d	d: δράκων: *drákōn*
Ε, ε	épsilon	e [breve, fechada (ê)]	e: εἴδωλον: *eídōlon*
Ζ, ζ	dzeta	dz	z: Ζεύς: *Zeús*
Η, η	eta	e [longa, aberta (é)]	ē: ἦθος: *ē̂thos*
Θ, θ	teta	th (inglês this)	th: θυμός: *thymós*
Ι, ι	iota	i (longa ou breve)	i: ἰδεῖν: *ideîn*
Κ, κ	capa	k	k: κακία: *kakía*
Λ, λ	lambda	l	l: λεύσσειν: *leússein*
Μ, μ	my	m	m: μένος: *ménos*

* O g (*gama*) é sempre pronunciado como em guerra, mesmo diante de ε, η, ι. Ex. γιγνώσκω: guignōsko (conhecer). No entanto, diante de γ, κ, χ, ξ ele é transliterado e pronunciado como o nosso *n*. Ex.: ἄγγελος: *ánguelos* (mensageiro).

Ν, ν	ny	n	n: νόμισμα: *nómisma*
Ξ, ξ	csi	x (sempre com som de cs)	x: ξένος: *xénos* (csénos)
Ο, ο	ómicron	o [breve, fechada (ô)]	o: ὄλβιος: *ólbios*
Π, π	pî	p	p: παιδεία: *paideía*
Ρ, ρ	rô	r (como em duro)	rh (inicial): ῥῆμα: *rhêma* r: δῶρον: *dôron*
Σ, σ, ς**	sigma	s (nunca com som de z)	s: σκληρός: *sklērós*
Τ, τ	tau	t	t: τιμή: *timē*
Υ, υ***	hípsilon	ü (longa ou breve)	y: ὕβρις: *hýbris* u: νοῦς: *noûs*
Φ, φ	phi	f	ph: φιλία: *philía*
Χ, χ	khi	ch (alemão machen)	kh: χαῖρε: *khaîre*
Ψ, ψ	psi	ps	ps: ψυχή: *psykhḗ*
Ω, ω	ômega	o [longa, aberta (ó)]	o: ὥς: *hōs*

** Essa última forma do *sigma* (ς) é empregada apenas quando ele se encontra no final de uma palavra. Ex.: λόγος: *lógos* (*palavra, discurso*). Em posição intervocálica, a forma é sempre (σ): μοῦσα: moûsa (pronuncia-se *muça*): musa.

*** O Υ, υ (*hípsilon*) pronuncia-se como o *ü* do alemão (ex. Müller) e só pode ser transliterado por y quando estiver em posição vocálica. Ex. ὕβρις: *hýbris* (ultraje), δύναμις: *dýnamis* (força). Nos outros casos, deve ser transliterado pelo u: αὐτόν: *autón* (ele); νοῦς: *noûs* (mente, espírito).

NOTA 1 – É preciso marcar a distinção entre as vogais longas η/ω das breves correspondentes ε/ο, sem o que torna-se impossível distingüir a diferença entre palavras transliteradas como γέρας: *guéras* (privilégio) e γῆρας: *guēras* (velhice). Desta forma, na transliteração, devemos assinalar as vogais longas (η/ω) pelo sinal ¯: ηώς: ḗōs (aurora).

NOTA 2 – Os *ditongos* são formados pela adição das semivogais i e u às outras vogais.

NOTA 3 – Os *espíritos* são sinais ortográficos colocados sobre toda vogal inicial das palavras e sobre o ὑ (ípsilon) e o ῥ (rô) *iniciais* (sempre marcados pelo espírito rude e transliterados por *hy* e *rh*). Há o espírito doce ou brando (᾿), que não tem influência alguma na pronúncia, marcando apenas a ausência de aspiração, e por isso não é levado em conta na transliteração: ἀρετή: *aretē* (excelência, virtude); e o espírito rude ou áspero (῾), que marca a aspiração e é pronunciado como o h do inglês: ἡδονή: *hēdonḗ* (prazer). Se uma palavra começa por um ditongo, o espírito deve ser colocado sobre a segunda vogal, seja ele rude ou brando.

Ex.: αἰδώς: *aidōs* (sentimento de honra, vergonha); εὑρίσκω: heurískō (encontrar por acaso, descobrir).

NOTA 4 – Os *sinais de acentuação* são colocados sobre cada palavra para indicar a sílaba acentuada. Há três acentos: o agudo (´), o grave (`) e o circunflexo (˜), sempre transliterado por (^). O acento agudo pode ser colocado sobre as três últimas sílabas de uma palavra, o circunflexo (perispômeno) somente sobre as duas últimas e o acento grave apenas sobre a última (quando a palavra seguinte for acentuada). O acento, assim como o espírito, é sempre colocado sobre a segunda letra dos ditongos e é desse modo que os termos gregos devem ser transliterados para o português: παιδεία: *paideía* (educação, instrução, cultura do espírito).

NOTA 5 – Quanto aos sinais de *pontuação*, a *vírgula* e o *ponto* gregos têm o mesmo valor que em português. No lugar dos nossos dois pontos e do ponto e vírgula, os gregos empregavam um *ponto alto* (·) e o *ponto e vírgula* em um texto grego (;) corresponde ao nosso ponto de interrogação. O ponto de exclamação não era conhecido, embora seja empregado em algumas edições.

NOTA 6 – Algumas vezes o i (*iota*) é subscrito, isto é, é colocado embaixo da vogal que o precede. Ex.: ᾳ, ῃ, ῳ, são por αι, ηι, ωι. Só se coloca o iota subscrito sob vogais longas mas ele não é pronunciado (pronúncia erasmiana). Quando a vogal precedente for maiúscula o iota não é subscrito, mas *adscrito* (no entanto, continua não sendo pronunciado nem acentuado): ᾍιδης: (*Hades*). Na transliteração o iota é sempre adscrito e só a indicação de que a vogal final é longa é que permitirá a correta identificação da palavra grega.

Ex. para diferenciar φίλοι: *phíloi* (amigos), de φίλῳ: *phílōi* (ao amigo). τιμᾷς: *timaîs* (pelas honras, dativo instrumental), de τιμᾷς: *timâis* (tu honras, verbo).

Sobre Bruno Snell

Coube à geração de Bruno Snell (1896-1986) – de que fazem parte autores como Karl Reinhardt, Hermann Fränkel, Wolfgang Schadewaldt, Kurt von Fritz, Walter F. Otto, Paul Friedländer – a difícil tarefa de suceder o mais ilustre helenista alemão do início deste século: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931). Não só por sua presença tentacular nas mais diversas áreas dos estudos clássicos, como por sua severa e inabalável orientação teórica, precocemente definida (recorde-se, por exemplo, o modo bastante negativo como recebeu, no início de sua carreira, *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche), Wilamowitz ocupou posição única no ambiente acadêmico alemão. Alguns estudos recentes têm chamado a atenção para esse fato[1], abordado também por Bruno Snell numa conferência proferida em 1932 ("Filologia Clássica na Alemanha dos Anos Vinte")[2], a qual permaneceu inédita por muito tempo, em razão dos acontecimentos políticos da época. Snell comenta o tipo de trabalho então realizado na Alemanha, sob influência do positivismo de Wilamowitz: grande parte dessas obras caracterizam-se pelo afã classificatório e pela erudição inesgotável, responsáveis pela articulação de informações colhidas dos mais diferentes campos. Ao elogiar a ambição de projetos como a *Real-Enzyklopädie*, o *Thesaurus Linguae Latinae* ou

1. Leia-se, por exemplo, a reedição de *Geschichte der Philologie de Wilamowitz*, acompanhada de notas e estudo de Albert Henrichs; Stuttgart and Leipzig, Teubner, 1998. Há também a coletânea de ensaios, organizada por Hellmut Flashar, *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: Neue Fragen und Impulse*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1995.

2. Incluída em *Il cammino del pensiero e della verità – Studi sul linguaggio greco delle origini*, Ferrara, Gallio Editori, 1991.

o monumental *Index* da obra aristotélica de Bonitz, Snell emprega várias vezes o termo "abnegação" para definir a atitude intelectual de seus autores, decorrente da "concepção de trabalho como dever", "derivada historicamente do estado burocrático prussiano"

Embora com elegância, Snell nota que, do ponto de vista crítico, o alcance dos trabalhos filiados a essa tradição ficou muitas vezes aquém do esperado. Hugh Lloyd-Jones lembra igualmente que as limitações do método cientificista adotado por esses helenistas foram registradas desde cedo no círculo de Stefan Georg[3] Procurando superar essas limitações, Werner Jaeger, herdeiro da cadeira de grego que pertencera a Wilamowitz, em Berlim (1921), tentou redefinir os rumos dos estudos helenísticos alemães. Contudo, seu "humanismo", fundamentado numa visão idealizada da Grécia, que acentuava o valor supremo da pólis em relação à vida dos cidadãos, teve desdobramentos negativos no ambiente político da época. Não será equivocado afirmar que o conservadorismo do autor de *Paidéia* foi uma das causas de ele não ter exercido maior influência sobre seus companheiros de geração. Observo que sua biografia tem sido objeto de análises duríssimas, como o leitor poderá verificar a partir de um trabalho coletivo publicado há poucos anos[4]

Snell fala da importância que a análise estilística começava a ter, na década de 20, nos trabalhos de seus colegas. O conceito de "forma interna", retomado de Wilhem von Humboldt e utilizado em função do "estranhamento radical" da estrutura da obra de arte, passa a orientar diversas interpretações, como a de Hermann Fränkel (*Eine Stileigenheit der frühgrieschischen Literatur*, 1924), que elege, como traço distintivo da literatura grega arcaica, a noção aristotélica de "elocução encadeada" (*léksis eiromene*), ou a de Reinhardt, que, em seu livro sobre o filósofo helenístico Posidônio (*Poseidonios*, 1921), procura identificar aspectos genuínos de sua obra, conhecida a partir de referências secundárias. O autor acrescenta ainda que os novos métodos de abordagem filológica buscaram inspiração nos estudos arqueológicos, obrigados muitas vezes, pela carência de dados historicamente objetivos, a fundamentar suas análises no campo da estilística.

A obra do próprio Snell que, nesse mesmo período (1924) realizava pesquisas em Roma (*Deutsches Aecheologisches Institut*) e em Pisa, exibe semelhante preocupação teórica. Penso não tanto em seu extraordinário trabalho como editor de Baquílides, Píndaro e do *Thesaurus Linguae Graecae*, do qual foi fundador, quanto em sua

3. *Greek in a Cold Climate*, London, Duckworth, 1991, p. 152.

4. *Werner Jaeger Reconsidered*, William Calder III (org.), Illinois Classical Studies, 1992.

vasta obra de comentador da literatura grega, à qual o leitor brasileiro terá finalmente acesso, graças à iniciativa da Editora Perspectiva. Entre os estudiosos do pensamento grego arcaico, desconheço outro livro tão discutido quanto *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*, graças à originalidade de algumas de suas teses. Do mesmo modo, creio ser difícil encontrar um estudo helenístico escrito com igual elegância e despretensão. Snell adota um método que pode ser chamado de lexical: destaca certos vocábulos recorrentes na obra de escritores gregos, examina-lhes o uso específico, compara-os com outros termos de sentido semelhante.

Essa abordagem parte de uma idéia que tem sido alvo de críticas constantes: uma noção determinada só existe se existe o termo que a designa. Se em Homero não ocorre uma palavra com o significado de "consciência" (*psykhé* só se refere à alma do morto) ou de "corpo" (*soma* só é empregado como sinônimo de cadáver), se, em lugar do último termo, o poeta utiliza vocábulos que identificam as partes do corpo, é porque, segundo Snell, na poesia épica não há noção abstrata de sujeito, nem visão global de corpo. Conceitos como "espírito", "sujeito", "consciência" e "corpo" teriam sido introduzidos lentamente na história cultural grega. Na época homérica, prevaleceria um conjunto de palavras referentes a órgãos determinados, responsáveis por funções específicas (*thymós*, *phrén*, *nóos* etc.). Os críticos dessa tese multiplicaram-se nos últimos anos[5] Não é possível deduzir, com base no fato de uma palavra não ser utilizada, que não exista o sentido que ela designa. Trata-se de um argumento *ex silentio*. Vários autores observam que Homero emprega o pronome de primeira pessoa – *egó* – , que pressupõe, de algum modo, a noção de identidade, estruturadora do sujeito. Cabe registrar, contudo, que nem todos os estudiosos rejeitam a colocação de Snell, preferindo retomá-la de outro ângulo. É o caso, por exemplo, de Joseph Russo e Bennett Simon, para os quais esse recurso literário não decorreria da ausência da noção de sujeito, mas da própria tendência de a poesia oral representar de maneira objetiva estados subjetivos[6] Tal explicação, formulada em termos de comunicação poética, mostra que o livro de Snell não se mantém estático como um monumento, mas vivo e aberto a releituras.

5. Veja-se, por exemplo, Richard Gaskin, "Do homeric heroes make real decisions?", *Classical Quarterly 40* (1990), 1-15; R. W. Sharples, "'But why has my spirit spoken with me thus?': Homeric decision-making", in *Homer*, Ian McAuslan & Peter Walcot (orgs.), Oxford University Press, 1998, 164-170; Paula da Cunha Corrêa, *Armas e Varões – A Guerra na Lírica de Arquíloco*, Unesp, 1998, parte I.

6 "Psicologia omerica e tradizione epica orale", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica 12* (1971), 41-61.

Várias objeções apresentadas, embora pertinentes, não desqualificam o livro de Snell, mas nos obrigam a lê-lo com maior cuidado, relativizando, por exemplo, o uso que faz do conceito de evolução literária. Há particularidades poéticas que antes resultam de diferenças genéricas do que da evolução literária, fato nem sempre considerado pelo autor. Entretanto, seria um erro pensarmos que os gêneros mantiveram-se impermeáveis na Grécia ou que a questão da influência literária tenha sido menos dinâmica do que nos aponta Snell. Se – apenas para citar um exemplo – sabemos hoje que o gênero lírico é tão arcaico quanto o épico, isso não nos permite concluir que Homero não tenha influenciado poetas como Arquíloco, Baquílides ou Píndaro. Lembro, a esse respeito, que Píndaro nomeia Homero explicitamente na *7ª Neméia*, atribuindo à sua extraordinária qualidade poética a manutenção de certos mitos ao longo da tradição ("há algo de sagrado em suas mentiras"). Cabe notar também que no final do século V a. C. a poesia incorporou de tratados de retórica então em voga o termo *tékhne*, com o sentido de "habilidade literária" (Aristófanes, *Rãs*, 762, 770, 780, 850).

Um livro pode virar clássico quando até autores consagrados que dele discordam não conseguem deixar de mencioná-lo. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu* comprova isso. Outro helenista notável, Bernard Knox, ao refutar a idéia de Snell sobre a ausência de unidade no homem homérico, faz a seguinte ressalva: "Tudo isso não significa, evidentemente, que a análise cuidadosa de Snell da linguagem homérica deva ser rejeitada; sua abordagem lexical traz à luz diversos aspectos do pensamento e do sentimento homérico"[7] Acrescentaria que essa luz se irradia sobre muitos outros períodos da literatura grega, abordados neste livro que, concebido inicialmente como um projeto unitário, acabou sendo escrito ao longo dos anos, resultando num conjunto de ensaios admiráveis.

Trajano Vieira

7. *The Oldest Dead White European Males*, Norton, 1993, 44-45.

Introdução

O pensamento nas suas formas lógicas, comuns a nós, europeus, surgiu entre os gregos e tem sido, a partir dessa época, considerado como a única forma possível de pensamento. Tem ele, sem dúvida alguma, um valor determinante para nós, europeus, e, quando o empregamos nas especulações filosóficas e científicas, liberta-se de toda a relatividade histórica e tende para valores incondicionados e duradouros, numa palavra, para a Verdade; ou melhor, não apenas tende para ela como atinge o Duradouro, o Incondicionado e o Verdadeiro. E no entanto, esse pensamento é algo de historicamente "devindo", e isso por mais comumente que pensemos. Habituados que estamos a atribuir-lhe um valor absoluto, julgamos poder automaticamente encontrá-lo também no pensamento dos outros. Embora uma interpretação mais acertada da história tenha, entre o fim do século XVIII e o início do XIX, levado à superação da concepção racionalista de um "Espírito" idêntico a si mesmo, todavia ainda hoje fechamos o caminho para o entendimento do mundo grego, interpretando as obras gregas primitivas com um espírito excessivamente próximo de nossas concepções modernas; e, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, que pertencem à fase inicial do mundo grego, falam a nós de forma tão imediata e com tanta força nos penetram, facilmente nos esquecemos de que o mundo de Homero é fundamentalmente diferente do nosso.

Para podermos acompanhar, através do primitivo mundo grego, o processo que conduz à formação do pensamento europeu, precisamos compreender bem como "surgiu" o pensamento entre os gregos. Os gregos não somente conquistaram, valendo-se das formas de pensamento já conhecidas, nova matéria para a reflexão (a ciência e a filosofia, por exemplo) e ampliaram alguns métodos já conhecidos

(por exemplo, o método da lógica); mas eles efetivamente criaram o que nós chamamos de "pensamento": a alma humana, o espírito humano foram eles que descobriram, e a base dessa descoberta foi uma nova concepção do homem. Esse processo, a descoberta do espírito, manifesta-se a nós através da história da poesia grega e da filosofia, a partir de Homero; as formas poéticas da épica, da lírica, do drama, as tentativas de um entendimento racional da natureza e da essência do homem representam as etapas desse caminho.

Quando falamos em "descoberta do espírito", a expressão tem um valor diferente de quando dizemos, por exemplo, que Colombo "descobriu" a América: a América existia mesmo antes de sua descoberta; o espírito europeu, ao contrário, assumiu existência no momento em que foi descoberto. Ele só existe quando se torna consciente no homem. E no entanto, não está errado falarmos aqui em "descoberta" O espírito não é "inventado" da maneira que o homem inventa um instrumento apto a melhorar o rendimento de seus órgãos físicos, ou um método para o estudo de determinados problemas. Não é coisa que possa ser arbitrariamente pensada e que se possa construir adaptando-a ao objetivo, como na descoberta, nem está geralmente dirigida, como a descoberta, para um determinado objetivo: em certo sentido, existia mesmo antes de ser descoberta, mas de forma diferente, não "como" espírito.

Apresentam-se aqui duas dificuldades terminológicas. Uma diz respeito a um problema filosófico: se dissermos que os gregos descobrem o espírito e, ao mesmo tempo, pensamos que só no momento em que é descoberto conquista ele existência (em linguagem gramatical, poder-se-ia dizer que o "espírito" não é apenas um objeto implícito, mas também explícito), isso demonstra que a forma por nós empregada não passa de uma metáfora, mas metáfora necessária a uma expressão que traduz exatamente o nosso pensamento. Do espírito só podemos falar de forma metafórica.

Também por isso a mesma dificuldade apresentam as outras expressões de que nos servimos neste arrazoado. Se falarmos da concepção ou do conhecimento que o homem tem de si, também nesse caso as expressões "concepção" e "conhecimento" não terão o mesmo valor de quando as usamos com o significado de "conceber algo" ou "conhecer um homem", porque nas expressões "conceber e conhecer a si mesmo" (desta forma é que usaremos essas palavras), o "si mesmo" existe exatamente apenas enquanto concebido e conhecido[1] Se dissermos o espírito "revela-se", se, portanto, encararmos esse processo não sob um ângulo humano, como resultado da ação do ho-

1. Sobre essa "adaptação" do emprego metafórico da língua, cf. J. Konig, *Sein und Denken*, Halle, 1937, e, relativamente ao nosso problema, em particular a p. 222.

mem, mas como fato metafísico, a expressão "ele se revela" não significará o mesmo que se dissermos: "um homem revela-se", querendo dizer que ele se dá a conhecer. O homem permanece sempre o mesmo, tanto antes quanto depois de sua revelação; já o espírito só adquire existência na medida em que se revela, em que entra no mundo das aparências ligado ao indivíduo. Mesmo se considerarmos a "revelação" no sentido religioso da palavra, o resultado será o mesmo: uma epifania de Deus pressupõe a existência de Deus, ainda que Ele não se revele. Mas o espírito revela a "si mesmo" no sentido de que, com isso, adquire existência (isto é, explica-se) através do processo histórico; só na história o espírito se revela, ainda que nada possamos dizer da sua existência fora da história ou fora do homem. Deus revela-se num único ato, ao passo que o espírito só às vezes e de forma limitada, só no homem e obedecendo às diferentes formas individuais. Se, porém, segundo a concepção cristã, Deus é espírito e se, por conseguinte, fica difícil conceber Deus, isso pressupõe uma concepção do espírito que foi o mundo grego o primeiro a atingir.

Com as expressões "auto-revelação" ou "descoberta" do espírito não pretendemos referir-nos a nenhuma especial posição metafísica nem falar de um espírito errante, fora da história e a ela preexistente. As expressões "auto-revelação" e "descoberta" do espírito não diferem muito, quanto ao significado, uma da outra. Poder-se-ia, talvez, dar preferência à primeira expressão, ao nos referirmos à primeira época, isto é, ao tempo em que o conhecimento ocorre sob a forma do mito ou da intuição poética, e falar em "descoberta" quando nos referíssemos aos filósofos, pensadores e cientistas, mas seria impossível traçar aqui uma linha limítrofe definitiva (cf. cap. 11). Por duas razões parece-me oportuno, neste estudo, valermo-nos da segunda expressão: não são, com efeito, os aspectos isolados dessas manifestações do espírito que nos interessam, e sim o fato de que o conhecido possa ser também comunicado aos outros, visto que para a história só conta o que se pode transformar em bem comum; veremos, com efeito, que muitas coisas, que ainda não haviam sido descobertas, já tinham penetrado na língua falada. Também as descobertas podem cair no esquecimento e, em particular, as que se referem ao mundo do espírito só podem conservar seu valor no tocante ao saber, quando mantidas em contínua atividade. Muitas coisas, por exemplo, caíram no esquecimento na Idade Média e tiveram de ser redescobertas, mas também então coube ao mundo antigo facilitar a operação. Em segundo lugar, preferimos falar de "descoberta do espírito" em vez de "revelação", visto que, como veremos pelas fases isoladas desse processo, é com dor, angústia e trabalho que o homem atinge o conhecimento do espírito. πάθει μάθος, "da dor nasce a sabedoria", o dito vale também para a humanidade, mas em sentido diferente do que vale para o indivíduo, pois este aprende com o

mal a precaver-se contra outro mal. O mundo poderá adquirir maior sabedoria mas não precavendo-se contra o mal, porque, se o fizesse, estaria fechando o caminho que o leva a uma sabedoria maior.

Não é possível, em todo o caso, separarmos radicalmente o iluminismo racional da iluminação religiosa, o ensinamento da conversão, e entender a "descoberta do espírito" como o mero achado e desenvolvimento de idéias filosóficas e científicas. Pelo contrário, muitas das contribuições fundamentais dadas pelos gregos ao desenvolvimento do pensamento europeu apresentam-se sob formas que, como veremos melhor em seguida, estamos habituados a associar à esfera religiosa mais do que à história cultural[2]. Assim, é o convite à conversão, à volta ao que é essencial e autêntico que se faz ouvir ao lado da exortação a um voltar-se para o novo; e assim o grito que sacode e desperta aqueles que dormem, prisioneiros do mundo exterior, pode assumir tons quase proféticos, toda vez que o exija a conquista de uma forma particular de conhecimento e de uma nova profundidade da dimensão espiritual. Tudo isso, porém, só se inclui em nosso discurso na medida em que interessa àquele processo contínuo de conscientização que é possível construir através da história da antigüidade.

A outra dificuldade terminológica está relacionada com um problema da história do espírito. Se dizemos que o espírito foi descoberto pelos gregos só depois de Homero e assim adquiriu existência, sabemos que aquilo que chamamos de "espírito" foi por Homero concebido de forma distinta; isto é, que o "espírito" existia, de certa maneira, também para ele, mas não como "espírito" Isso significa que a expressão "espírito" é uma interpretação (a interpretação exata, do contrário não poderíamos falar de "descoberta") de algo que antes fora interpretado de outra forma e, por isso também, de outra forma existia (qual seria ela, o estudo de Homero o demostrará). Mas é simplesmente impossível captar esse "algo" com os meios que a nossa língua nos oferece, dado cada língua interpretar as coisas diferentemente, conforme as palavras de que dispõe. Toda vez que queremos explicar pensamentos que se acham numa língua diferente da nossa, temos de dizer: a palavra estrangeira tem, em nossa língua, este significado, e ao mesmo tempo não tem. Maior se torna a incerteza quanto mais afastada da nossa estiver a língua considerada e quanto maior for a distância existente entre nós e seu espírito. Se quisermos, pois, exprimir na nossa língua o conceito expresso na língua estrangeira (e é essa a tarefa do filólogo), não nos resta outra coisa a fazer, se quisermos evitar formas vagas, senão estabelecer, num primeiro momento,

2. Cf., sobre esse ponto, Werner Jaeger, *Die Theologie der frühen grieschischen Denken*, Stuttgart, 1953.

valores aproximativos, eliminando, em seguida, aquelas expressões da nossa língua que não correspondem às estrangeiras. Somente esse procedimento negativo poderá fixar os limites da palavra estrangeira. Mas mesmo assim fazendo, permanece em nós a convicção de que essa expressão estrangeira possa ser, apesar de tudo, por nós compreendida, isto é, de que podemos preencher essa expressão assim delimitada com um sentido vivo, ainda que não possamos traduzir esses sentido para a nossa língua. Pelo menos em relação ao grego, não precisamos, sob esse aspecto, ser demasiado céptico: trata-se, no fundo, de nosso passado espiritual, e o que diremos em seguida talvez valha para demonstrar que o que é, num primeiro momento, considerado como inteiramente estranho a nós é algo muito natural, pelo menos muito mais simples do que as complicadíssimas concepções modernas, e que dele podemos participar não só com a lembrança, mas também no sentido de que essas possibilidades estão conservadas dentro de nós mesmos, e podemos nelas buscar os fios condutores das várias formas do nosso pensamento.

Se, em seguida, dissermos que os homens homéricos não tinham nem espírito nem alma e, por conseguinte, ignoravam muitas outras coisas, com isso não estamos querendo afirmar que não pudessem alegrar-se ou pensar em alguma coisa, e assim por diante, o que seria absurdo; queremos dizer que essas coisas não eram interpretadas como ação do espírito e da alma: nesse sentido, pode-se dizer que, no tempo de Homero, não existiam nem o espírito nem a alma. Conseqüentemente, o homem dos primeiros séculos não podia conceber nem mesmo o "caráter" do indivíduo. Também aqui não se pode naturalmente dizer que as grandes figuras dos poemas homéricos não tenham linhas bem determinadas, ainda que as formas grandiosas e típicas nas quais se efetuam suas reações não sejam representadas explicitadamente como "caráter" em sua unidade espiritual e volitiva, isto é, como espírito e como alma individual.

Naturalmente "algo" já existia em lugar daquilo que os gregos da idade mais tardia conceberam como espírito ou como alma – nesse sentido, os gregos de Homero naturalmente possuíam um espírito e uma alma; seria, todavia, um contra-senso dizerem que tivessem espírito e alma, visto que o espírito, a alma só "existem" quando deles se adquire consciência. A exatidão terminológica é, nesses problemas, ainda mais importante do que geralmente se exige em investigações filológicas; demostra-nos a experiência que muito facilmente se pode cair em erro nesse campo.

Se quisermos acentuar o lado especificamente europeu na evolução do pensamento grego, não é necessário, por exemplo, contrapô-lo ao mundo oriental: pois, por mais que os gregos tenham assimilado muitas concepções e muitos elementos das antigas civilizações orien-

tais no campo de que ora nos ocuparemos, eles são indubitavelmente independentes do Oriente. Com Homero passamos a conhecer o primitivo mundo europeu através de obras de poesia tão completas que podemos arriscar até mesmo conclusões *ex silentio*. Se em Homero não se encontraram muitas coisas que, segundo nossa concepção moderna, deveriam absolutamente ali se encontrar, cumpre-nos pensar que ele ainda não as conhecesse, tanto mais que tais "lacunas" aparecem intimamente ligadas entre si e, em contraposição, muitas são as coisas que se nos apresentam e que desconhecemos mas, valendo-se delas para preencher essas lacunas, chegamos a formar um conjunto sistemático. Gradativamente, mais exatamente segundo uma ordem sistemática, vai-se revelando no curso de evolução grega aquilo que deu origem à nossa concepção de espírito e de alma e, portanto, à filosofia, à ciência, à moral e – mais tarde – à religião européia.

Nossa busca do significado do mundo grego não percorre os mesmos caminhos trilhados pelo classicismo: não aspiramos a descobrir uma humanidade perfeita e, portanto, desligada da história; queremos, ao contrário, pesquisar o valor histórico do que os gregos realizaram. Assentado sob um ponto de vista histórico, esse estudo não leva necessariamente à relativização dos valores: pode-se de imediato estabelecer se uma época produziu obras de peso ou medíocres, algo de profundo ou de superficial, algo que tenha valor para o futuro ou que seja de breve duração. A história não é um escorrer e flutuar ilimitado: existem apenas determinadas possibilidades do espírito a que correspondem apenas poucos pontos nos quais se manifesta algo de novo e de importante, e apenas formas limitadas nas quais ele se apresenta.

O estudioso de ciências naturais ou o filólogo poderão obter seus conhecimentos em tranqüila meditação: as descobertas dos gregos, de que ora nos ocupamos, ao contrário, apoderam-se do ser do homem e apresentam-se em forma de experiências vivas. A paixão com a qual se impõem não é apenas algo de individual, no sentido de que poderia assumir uma forma qualquer; como expressão histórica de uma conscientização do espírito, está ligada, de um lado, ao clima histórico em que surge e, de outro, à forma na qual o espírito se concebe a si mesmo. Veremos, neste estudo, como certos fenômenos espirituais primitivos se apresentam sempre em novas formas e fixam, cada vez de maneira diferente, o conhecimento que o homem tem de si. O lado histórico e o lado sistemático desse processo deveriam ser postos em igual evidência num estudo da história do espírito, tal como a entendemos nós. Isso, naturalmente, aumenta as dificuldades da explanação, visto ser impossível seguirmos simultaneamente dois filões: a linha histórica e o evoluir de determinados temas que irão concluir-se num sistema. Daí a forma mais adequada ser a do ensaio, onde se pode pôr em relevo ora uma ora outra tendência. A parte

sistemática será enfatizada principalmente no capítulo 12, relegada que foi a um segundo plano entre os capítulos 1 e 9, aos quais coube focalizar o lado histórico[3]

Não é nossa intenção dar uma interpretação e fazer uma exposição sobre os poetas e filósofos gregos ou mesmo tornar conhecidos a variedade das formas e o original vigor da arte primitiva grega, ou, de modo geral, estabelecer teorias mas, sim, chegar a conhecimentos exatos no que se refere à história do espírito: certamente, para formular resultados de modo tal que, no caso de não serem exatos, só possam ser contestados com base em fatos positivos (e não com outras "concepções"), é necessário recorrer a abstrações[4] Para avançarmos neste sólido terreno da demonstração foi, além disso, necessário – pelo menos não vi outro caminho possível – reduzir e limitar o problema da evolução do mundo grego ao problema que se pergunta: o que conheciam os gregos sobre si mesmos e o que ainda não conheciam?[5]. Muita coisa (o que há de melhor e mais importante, dirá, talvez, alguém) permanecerá, com o tema assim impostado, fora de consideração, sacrificada ao "método" Pois o fato de que o homem tenha conhecimentos, que conquiste nesse campo algo de novo, não é um fato que se possa seguir e precisar com o método que se empregaria toda vez que se quisesse considerar seu sentimento, sua emoção religiosa, seu senso de beleza, de justiça e assim por diante. Esses fatos da consciência só podem ser levantados por meio de pacientes e repetidos confrontos e, embora consistam, no fundo, de coisas bastante simples, e até mesmo lineares, a necessidade de descobrir as diferenças mais importantes e determinálas com precisão leva-nos às vezes à esfera do abstrato.

Para poder salientar com clareza os traços característicos da evolução espiritual da Grécia, procurei limitar-me a poucas citações, parte das quais, o mais das vezes, reaparece no desenvolvimento do tema; busquei, igualmente, colocar o quanto possível em plena luz as etapas mais importantes.

3. Aprofundei esses problemas, que vão além do filosófico, em meu livro *Der Aufbau der Sprache*, 1952.

4. Infelizmente, tais cuidados não impediram que, no curso da ulterior discussão sobre esses problemas, houvesse quem continuasse com freqüência a afirmar, o mais das vezes em tom de indignação humanística, que não se pode negar aos heróis homéricos "espírito" e "alma", "caráter" e "responsabilidade" Não me consta, porém, que se tenha feito qualquer tentativa que desse importância aos fatos aqui indicados e não se limitasse a expor o velho modo de ver. Tudo acaba, assim, desembocando numa briga de palavras em que não se levam em conta as dificuldades terminológicas expostas supra, na pp. XVIII e ss., e em relação às quais cf. também o que está dito infra, nas pp. 15 e ss., a propósito da palavra θυμός.

5. Supõe-se, com isso, que eles também tenham expressado o que conheciam, coisa, naturalmente, que nem sempre acontece (cf. infra, por exemplo, p. 6, nota 6); para os fins de nosso estudo, no entanto, parece-nos inútil aprofundar a questão.

O ponto de partida é, naturalmente, a concepção que Homero tem do homem. Dado que Homero representa o degrau mais distante e, portanto, a nós o mais estranho da helenidade, foi necessário (e por isso o primeiro estudo exorbita um pouco dos limites que me impus nos outros) apresentar de modo preciso o que nele existe de estranho e primitivo, coisa que não se podia fazer sem ter presentes certos conceitos do primitivo pensamento grego, ou seja, explicar algumas palavras da língua homérica. Mas visto que era mister, a esse propósito, primeiramente esclarecer algumas questões delicadas acerca do significado das palavras, acentuou-se aí, mais do que nos outros capítulos, o lado técnico-filológico. O capítulo sobre os deuses olímpicos quer mostrar como, na religião homérica, delineou-se o primeiro esboço desse novo mundo construído pelos gregos. A construção histórica é apresentada sobretudo através das expressões mais importantes da grande poesia: o surgimento da lírica e da tragédia, e a passagem da tragédia à filosofia (a crítica do comediógrafo Aristófanes ao último poeta trágico grego, Eurípides, ilustra o valor dessa passagem). Os ensaios que se seguem, a saber, os que tratam das máximas morais, das comparações e da formação do conceito no campo das ciências naturais, acompanham o desenvolvimento do pensamento grego sobre o homem e sobre a natureza. Os capítulos sobre a "humanidade" e sobre Calímaco, examinam o problema da transformação do objeto da conquista espiritual em "objeto de cultura" O capítulo 16 demonstra, trazendo como exemplo as *Éclogas* virgilianas, como o mundo grego teve de sofrer uma transformação para tornar-se acessível às mentalidades européias; o subseqüente focaliza uma tendência fundamental do pensamento grego que é de atual interesse também para a situação do nosso tempo. Compostos no decorrer destes últimos dezenove anos, a maioria sob forma de conferências, e publicados alguns, num primeiro momento, isoladamente, estes ensaios estavam, todavia, destinados, desde o início, a ser apresentados numa única obra. Muitas foram as modificações inseridas nas partes isoladas, especialmente no mais antigo desses estudos (o capítulo XII), e, onde nos pareceu necessário, convalidaram-se as afirmações mediante notas de rodapé.

1. O Homem na Concepção de Homero

Com Aristarco, o grande filólogo alexandrino, estabeleceu-se um princípio fundamental para a interpretação da língua homérica: o de evitar traduzir os vocábulos homéricos segundo o grego clássico e procurar escapar, nessa interpretação, da influência das formas mais tardias da língua. Princípio esse que se revelou de uma utilidade ainda maior do que previra Aristarco. Se interpretarmos Homero atendo-nos puramente à sua língua, poderemos também dar uma interpretação mais viva e original de sua poesia e permitir que, entendidas no seu verdadeiro significado, as palavras homéricas recuperem o antigo esplendor. O filólogo, à semelhança do restaurador de um quadro antigo, poderá ainda hoje remover em muitos pontos a escura pátina de poeira e verniz ali depositada pelo tempo e assim devolver às cores aquela luminosidade que ostentavam no momento da criação.

Quanto mais distanciamos o significado das palavras homéricas das da era clássica, mais evidente se torna para nós a diversidade dos tempos e mais claramente entendemos o progresso espiritual dos gregos e sua obra. Mas a essas duas direções – a da interpretação estética, que busca a intensidade da expressão e a beleza da língua, e a histórica, que se interessa pela história do espírito – uma ainda se acrescenta, especial, de caráter filosófico.

Na Grécia nasceram concepções relativas ao homem e ao seu pensamento claro e diligente que influíram de modo decisivo na evolução européia dos séculos posteriores. Temos a tendência de considerar o que foi acrescentado no século V como válido para todos os tempos. Prova do quanto Homero está longe disso é sua linguagem. Já de há muito se descobriu que numa língua relativamente primitiva as formas de abstração ainda não estão desenvolvidas, mas que em compensação existe uma

abundância de definições de coisas concretas, experimentáveis pelos sentidos que pareceriam estranhas numa língua mais evoluída.

Homero emprega, por exemplo, uma grande quantidade de verbos que descrevem o ato de ver: ὁρᾶν (horân), ἰδεῖν (ideîn), λεύσσειν (leússein), ἀθρεῖν (athreîn), θεᾶσθαι (theâsthai), σκέπτεσθαι (sképtesthai), ὄσσεσθαι (óssesthai), δενδίλλειν (dendílein), δέρκεσθαι (dérkesthai), παπταίνειν (paptaínein). Destes, vários caíram em desuso no grego subseqüente, pelo menos na prosa, vale dizer na língua viva, por exemplo δέρκεσθαι, λεύσσειν, ὄσσεσθαι, παπταίνειν[1]. E para substituí-los encontramos apenas duas novas palavras depois de Homero: βλέπειν (Blépein) e θεωρεῖν (theoreîn). Pelas palavras caídas em desuso podemos ver quais as necessidades da língua antiga que se tornaram estranhas à língua mais recente. δέρκεσθαι (dérkhesthai) significa: ter um determinado olhar. δράκων (drákon), a serpente cujo nome deriva de δέρκεσθαι, é assim chamada porque tem um "olhar" particular, sinistro. É chamada de "vidente" não porque veja melhor que as outras e sua vista funcione de modo especial, mas porque nela o que impressiona é o ato de olhar. Assim a palavra δέρκεσθαι indica, em Homero, não tanto a função do olho quanto o lampejo do olhar, percebido por outra pessoa. Diz-se, por exemplo, que Gorgó tem um olhar terrível, que o javali enfurecido expele fogo pelos olhos (πῦρ ὀφθαλμοῖσι δεδορκώς). É uma maneira muito expressiva de olhar; e a prova de que muitos trechos da poesia de Homero readquirem sua particular beleza somente quando nos damos conta do verdadeiro valor dessa palavra, nós a encontramos na *Odisséia*, V, 84-158: (Odisseu) πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων. δέρκεσθαι significa "olhar com um olhar particular", resultando do conjunto que se trata de um olhar cheio de saudade, que Odisseu, longe da pátria, lança de além mar. Se quisermos traduzir em sua plenitude todo o significado da palavra δερκέσκετο (e é mister traduzir também o valor do iterativo), eis que nos tornamos prolixos e sentimentais: "olhava sempre com saudade...", ou então: "seu olhar perdido vagava sempre" sobre o mar. Tudo isso está contido pouco mais ou menos numa única palavra – δερκέσκετο, verbo que dá uma imagem exata de um modo particular de olhar, como por exemplo, em alemão, as palavras *glotzen* (= arregalar os olhos) ou *starren* (= fixar) que determinam um particular modo de olhar (pelo menos de maneira diferente da costumeira). Também da águia se pode dizer: ὀξύτατον δέρκεται, "olha

1. A palavra conservou-se na Arcádia: λεύσει ὁρᾷ é reportada como glosa Κλειτορίων no *Diogenian-Exerpt* (linha 26), editado por Kurt Latte in "Philol.", 80 1924, 136 e ss. Latte apoia-se também no documento de Tegea (IG, V, 2, 16, 10, cf. XVI 25). Poderíamos ainda citar as palavras αὐγάζομαι e λάω = βλέπω, mas elas são demasiado raras para que possamos dar-nos conta de seu exato significado (cf. Friedrich Bechtel *Lexilogus*, 27 e 74).

com olhos muito penetrantes", mas também aqui se faz referência não tanto à função dos olhos, na qual costumamos nós pensar ao dizer "olhar agudamente", "fixar algo com um olhar agudo", quanto aos raios do olho, penetrantes como os raios do sol, que Homero chama de "agudos", visto que atravessam todas as coisas como arma afiada. δέρκεσθαι é em seguida usado também com o objeto externo, e então o presente significa aproximadamente "seu olhar pousa sobre um objeto" e o aoristo, "seu olhar cai sobre algo", "dirige-se para alguma coisa", "ele lança a alguém um olhar", o que se patenteia sobretudo nos compostos de δέρκεσθαι. Na *Ilíada*, XVI, 10, diz Aquiles a Pátroclo: "tu choras como uma menininha que quer que a mãe a pegue ao colo", δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται. Chorando, ela "volta o olhar" para a mãe para que esta a pegue ao colo. Nós, alemães, podemos traduzir a contento esse significado com a palavra *blicken. Blicken* significava originariamente "irradiar"; a palavra tem afinidade com *Blitz* (= relâmpago), *blaken.*

Mas o alemão *blicken* tem um significado mais amplo do que a palavra grega βλέπειν, que, na prosa mais tardia, substitui a palavra δέρκεσθαι. De qualquer modo, na expressão homérica δέρκεσθαι, não se considera tanto o ver como função quanto como a faculdade particular que têm os olhos de transmitir aos sentidos do homem certas impressões.

O mesmo vale também para outro dos verbos citados, caídos em desuso na língua subseqüente. παπταίνειν (paptaínein) é, ele também, um modo de olhar, de olhar em torno procurando alguma coisa com olhar circunspecto ou com apreensão. Também ele indica, portanto, como δέρκεσθαι, um modo de olhar; não se apóia na função do ver como tal. Característico é o fato de que esses dois verbos (à exceção apenas de δέρκεσθαι, em trecho de época mais tardia) jamais são encontrados na primeira pessoa: δέρκεσθαι e παπταίνειν são, portanto, atos que se observam nos outros e ainda não se sentem como ato próprio. Já com o verbo λεύσσω, o caso é diferente. Etimologicamente, tem afinidade com λευκός, brilhante, cândido, e, de fato, dos quatro exemplos da *Ilíada* nos quais o verbo tem objeto no acusativo, três referem-se ao fogo e às armas luzentes. Ele, portanto, significa: olhar alguma coisa que brilha. Significa, ademais: "olhar ao longe". A palavra tem, portanto, o mesmo valor do verbo alemão *schauen* (= olhar) no verso de Goethe: "Zum Sehen geboren, zun Schauen bestellt" ("Nasci para ver; olhar é minha tarefa"). É um modo de olhar com mirada altiva, alegre, livre. λεύσσειν encontra-se com bastante freqüência na primeira pessoa, distinguindo-se, por isso, de δέρκεσθαι e παπταίνειν, "atos" de ver que se captam sobretudo nos outros. λεύσσειν (leússein) indica evidentemente determinados sentimentos que experimentamos no ver, sobretudo no ver determinadas coisas. Confirma-se isso também pelo fato de em Homero encontrarem-se expressões como τερπόμενοι

λεύσσουσιν (*Od.*, VIII, 171), τετάρπετο λεύσσων (*Il.*, XIX, 19), χαίρων οὕνεκα... λεῦσσε (*Od.*, VIII, 200), nas quais se expressa a alegria que acompanha o λεύσσειν; nunca o verbo λεύσσειν é usado com referência a coisas aflitivas e assustadoras. Também essa palavra recebe, portanto, seu sentido específico do modo de ver, de ver algo que está além da função do ver e dá ênfase ao objetivo visto e aos sentimentos que acompanham o ver. O mesmo podemos dizer do quarto verbo relativo ao ato de ver e que caiu em desuso no período pós-homérico: ὄσσεσθαι (óssesthai). Esse verbo significa ter alguma coisa diante dos olhos, mais particularmente, ter algo de ameaçador diante dos olhos; passamos, assim, ao significado de "pressentir" Também aqui, o ver é determinado pelo objeto e pelo sentimento que o acompanha.

Observamos que, em Homero, também outros verbos que significam "ver" recebem o significado autêntico da atitude que acompanha o ver, ou do momento afetivo. θεᾶσθαι (theâsthai) significa, aproximadamente: ver escancarando a boca (como *gaffen* ou *schauen*, no alemão meridional; assim na frase: *da schaust Du* etc. = ficas aí olhando). E por fim os verbos ὁρᾶν (horân), ἰδεῖν (ideîn), ὄψεσθαι (ópsesthai), mais tarde reunidos num único sistema de conjugação, demonstram que antes não se podia indicar com um só verbo o ato de ver, mas que existiam vários que ocasionalmente designavam um modo particular de ver[2]. Até que ponto seja possível determinar, também no que diz respeito a esses verbos de Homero, o significado primitivo, não é assunto que possamos resolver aqui, pois exigiria exposição mais ampla.

Uma palavra mais recente para "ver", isto é, θεωρεῖν (theōreîn), não era, na origem, um verbo, mas deriva de um substantivo, de θεωρός (theōrós), e deve, portanto, significar "ser espectador" Mais tarde, porém, refere-se a uma forma do ver e significa então "ficar olhando" "observar". Não se enfatiza, por conseguinte, neste caso, o modo de ver, o sentimento que o acompanha, e nem mesmo o fato de que se vê um determinado objeto (ainda que num primeiro momento talvez se tratasse exatamente disso): em geral, com θεωρεῖν não se indica um modo determinado ou afetivo de ver e sim, uma intensificação da verdadeira e autêntica função do ver. Isto é, enfatiza-se a faculdade que tem o olho de captar um objeto. Esse novo verbo exprime, portanto, exatamente aquilo que nas formas primitivas ficara em segundo plano, mas que constitui o essencial.

Os verbos da época primitiva formam-se prevalentemente segundo os modos intuitivos do ver, ao passo que mais tarde é a verdadeira e autêntica função do ver que determina exclusivamente a formação do verbo. As diferentes maneiras do ver são, mais tarde, indicadas por meio de

2. Sobre esse ponto, cf. O. Seel, *Festschrift Dornseiff*, 302 e ss.

adjuntos adverbiais. παπταίνω transformar-se-á em περιβλέπομαι, "olhar em torno" (*Etymol. Magnum*) etc.

Naturalmente, também para os homens homéricos os olhos serviam essencialmente para "ver", isto é, para captar percepções ópticas; mas o que nós acertadamente concebemos como a verdadeira função, como a parte "positiva" do ver, não era para eles o essencial; mais que isso: se não tinham um verbo para exprimir essa função significa que dela nem sequer tinham conhecimento.

Afastemo-nos por um momento dessas considerações para nos perguntarmos que palavra usava Homero para indicar o corpo e a alma.

Já Aristarco observava que a palavra σῶμα (sôma), que mais tarde significará "corpo", jamais se refere, em Homero, aos viventes[3]: σῶμα significa "cadáver" Mas que palavra usa Homero para indicar o corpo? Aristarco[4] achava que δέμας (démas) seria, para Homero, o corpo vivo. Mas isso só vale para certos casos. Por exemplo, a frase "seu corpo era pequeno" está assim redigida em Homero: μικρὸς ἦν δέμας; e a frase "seu corpo assemelhava-se ao de um deus" é expressa deste modo: δέμας ἀθανάτοισιν ὅμοιος ἦν. Todavia, δέμας é um paupérrimo substituto da palavra "corpo": encontra-se apenas no acusativo de relação. Significa "de figura", "de estrutura", limitando-se, por isso, a poucas expressões como ser pequeno ou grande, parecer-se com alguém, e assim por diante. Nisto, porém, Aristarco tem razão: entre as palavras que encontramos em Homero a que, mais que todas, corresponde à forma mais tardia σῶμα é a palavra δέμας. Mas Homero também tem outras palavras para indicar o que chamamos de corpo e que os gregos do século V designam com σῶμα.

Se dizemos: "Seu corpo enfraqueceu", isso equivale, traduzido em língua homérica, a λέλυντο γυῖα; ou então "todo o seu corpo tremia": γυῖα τρομέονται; e ainda: à nossa expressão "o suor transpirava do corpo" corresponde em Homero: ἵδρως ἐκ μελέων ἔρρεεν. A frase "seu corpo encheu-se de força" é assim expressa por Homero: πλῆσθεν δ' ἄρα οἱ μέλε' ἐντὸς ἀλκῆς. E aqui temos um plural, ao passo que, segundo os nossos conceitos lingüísticos, seria de esperar um singular. Ao invés de "corpo", fala-se de "membros"; γυῖα (güîa) são os membros enquanto movidos pelas articulações[5], já μέλεα (mélea), os membros enquanto recebem força dos músculos. Além disso, existem em Homero, sempre dentro dessa linha, as palavras ἅψεα (hápsea) e ῥέθεα (rhéthea). Mas podemos aqui pô-las de lado; ἅψεα encontra-se apenas duas vezes na *Odisséia* em lugar de γυῖα;

3. Karl Lehrs, *Aristarch*, 3ª ed., 86, 106.
4. *Idem*, 86 e ss.; Plut, *Poes. Hom.*, c. 124.
5. Aristarco entende por γυῖα os braços e as pernas (K. Lehrs, *Aristarch*, 119).

ῥέθεα é, de resto interpretado erroneamente nesse significado, como se poderá ver em seguida.

Prosseguindo no jogo de transportar não a língua de Homero para a nossa, mas a nossa língua para a homérica, descobrimos outros modos de traduzir a palavra "corpo" Como devemos traduzir "ele lavou o próprio corpo"? Homero diz: χρόα νίζετο. Ou então, como diz Homero, "a espada penetrou em seu corpo"? Aqui Homero usa ainda a palavra χρώς (*khrṓs*): ξίφος χροὸς διῆλθε. Nas referências a essas passagens. Acreditou-se que χρώς significasse "corpo" e não "pele"[6]

Mas não há dúvida de que χρώς, na verdade, seja a pele; não, naturalmente, a pele no sentido anatômico, a pele que se pode destacar e que seria o δέρμα (*dérma*), e sim a pele como superfície do corpo, como invólucro, como portadora da cor, e assim por diante. Na realidade, χρώς assume numa série de frases, ainda mais decisivamente, o significado de "corpo": περὶ χροὶ δύσετο χαλκόν, isto é, "ele cingiu em torno ao busto a couraça" (literalmente, em torno à pele).

Parece-nos estranho que não haja existido uma palavra que exprimisse o significado de corpo como tal. Das frases citadas que podiam ser empregadas naquele tempo para corpo em lugar da expressão mais tardia σῶμα (sôma), somente os plurais γυῖα (güîa), μέλεα (mélea) etc. permanecem indicando a corporeidade do corpo, visto que χρώς é apenas o limite do corpo e δέμας (démas) significa estatura, corporatura, e só o encontramos no acusativo de relação. A prova de que, nessa época, o corpo substancial do homem foi concebido não como unidade mas como pluralidade aparece até mesmo no modo como a arte grega arcaica delineia a figura do homem.



Fig. 1



Fig. 2

6. Essa parece ser uma antiga interpretação de Homero. De fato, ao que parece, já Píndaro, quando menino aprendia na escola que χρώς corresponde, em muitos lugares, a σῶμα. Quando (Pind. I, 55) diz de Filotetes: ἀσθενεῖ μὲν χρωτὶ βαίνων, "aqueles que se ia com sua débil pele", já tem a noção do "corpo vivo", e também conhecerá, portanto, a palavra correspondente σῶμα, mas evita-se (não só aqui como em outros trechos), por não estar consagrada pela dicção poética. Se uma interpretação tardia de Homero diz que χρῶς, em Homero, é sempre a "pele", e jamais o "corpo" (K. Lehrs, *Quaest. ep.*, 1837, p. 193), isso significa que a palavra fora anteriormente interpretada como "corpo". Mesmo o fato de que Píndaro use (*Nem.*, 7, 73) γυῖον no singular demonstra que ele já possuía a concepção de "corpo" Também essa é uma substituição poética de σῶμα.

Só a arte clássica do século V irá representar o corpo como um complexo orgânico, unitário, no qual as diversas partes estão relacionadas umas com as outras. Anteriormente, o corpo era de fato construído juntando-se as partes isoladas, como foi Gerhard Krahmer o primeiro a demonstrar[7] A figura desenhada do corpo humano ao tempo dos poemas homéricos difere, porém, notavelmente, da que nos é dada, por exemplo, pelos desenhos primitivos das nossas crianças, embora também elas outra coisa não façam além de juntar membros isolados. Em nosso país, as crianças, quando querem desenhar um homem, geralmente o representam como a Figura 1. Já nos vasos gregos da fase geométrica, o homem é representado como na Figura 2.

Nossas crianças põem no centro, como parte principal, o tronco, e a ele acrescentam a cabeça, os braços e as pernas. Às figuras da fase geométrica, ao contrário, falta exatamente essa parte principal; isto é, elas são autenticamente μέλεα καὶ γυῖα (mélea kaì güîa), membros com músculos fortes, distintos uns dos outros por juntas fortemente acentuadas. Não há dúvida de que, nessa diferença, também o ornato desempenha seu papel, mas importância ainda maior tem aqui aquela particular maneira de ver as coisas de forma "articulada", própria dos gregos da primeira era. Para eles, os membros distinguem-se muito claramente uns dos outros, as articulações são acentuadas em sua particular sutileza que se contrapõe à exagerada grossura das partes carnosas. O desenho grego primitivo capta a mobilidade do corpo humano, o desenho infantil representa sua compacidade. O fato de que os gregos dos primeiros séculos não concebem o corpo como unidade, nem na língua nem nas artes plásticas, confirma o que nos haviam demonstrado os diversos verbos de "ver" Os verbos primitivos captam essa atividade nas suas formas evidentes, através dos gestos ou dos sentimentos que a acompanham, ao passo que na língua mais tardia é a verdadeira e autêntica função dessa atividade que é colocada no centro do significado da palavra. É claro que a tendência da língua é a de aproximar-se cada vez mais do conteúdo; o próprio conteúdo, porém, é uma função que não está ligada, nem em suas formas exteriores nem como tal, a determinados e bem definidos movimentos do ânimo. Mas a partir do momento em que essa função é reconhecida e lhe é dado um nome, ela adquire existência, e a consciência de sua existência rapidamente se torna propriedade comum. No tocante ao corpo, as coisas provavelmente se desenvolvem da seguinte maneira: quando o homem dos tempos primitivos quer indicar uma pessoa que a ele se apresenta, basta que pronuncie o nome dela, que diga: este é Aquiles, ou então: este é um homem. Quando se quer fazer uma descrição mais precisa, indica-se, antes de

7. *Figur und Raum in der agyptischen und grieshisch-arhaischen Kunst*, 28. Hallisches Winckelmanns programm, Halle 1931. Cf. mais adiante, p. 91.

tudo, aquilo que impressione aos olhos, a saber, os membros; só mais tarde é que a relação funcional desses membros passa a ser reconhecida como essencial. Mesmo nesse caso, porém, a função é algo de real, mas essa realidade não se revela de modo tão claro e, ao que parece, não é coisa que se sinta em primeiro lugar, nem mesmo pela própria pessoa. Uma vez descoberta, porém, essa unidade, até então não revelada, impõe-se de forma imediata.

Esse elemento real existe para o homem somente enquanto é "visto", e sua existência reconhecida enquanto é ele determinado por uma palavra e, portanto, pensado. Naturalmente, até mesmo os homens homéricos tiveram um corpo como os gregos da época mais tardia, mas não o sentiam como "corpo", e sim, como um conjunto de membros. Pode-se, portanto, dizer também que os gregos homéricos ainda não tinham um corpo na verdadeira acepção da palavra: corpo, σῶμα (sôma), é uma interpretação tardia do que inicialmente se concebia como μέλη (mélē) ou γυῖα (güîa), como "membros", e, de fato, Homero fala sempre de ágeis pernas, de móveis joelhos, de fortes braços, visto que esses membros representam para ele uma coisa viva, o que impressiona aos olhos[8]

O mesmo se pode dizer a respeito do espírito e da alma. Também para "alma" e "espírito" falta a Homero a palavra correspondente. ψυχή (*psykhḗ*), palavra usada para "alma" no grego mais tardio, nada tem a ver, na origem, com a alma pensante e senciente. Em Homero, ψυχή só é a alma enquanto "anima" o homem, isto é, enquanto o mantém vivo. Também aqui, num primeiro momento, parece-nos descobrir uma lacuna na língua homérica, mas, à semelhança da palavra "corpo", pode ela ser preenchida por outras palavras que, embora não tendo os mesmo valor das expressões modernas, podem substituir a palavra "alma" Para indicar "a alma", são usadas em Homero particularmente as palavras ψυχή (*psykhḗ*), θυμός (*thymós*) e νόος (*nóos*)[9]

8. Na verdade, tampouco encontramos em Homero um vocábulo que corresponda a braço e perna, mas apenas palavras que indicam mão, antebraço, braço, pé, parte inferior e parte superior da perna. Falta igualmente uma palavra que designe o tronco em seu conjunto.

9. Essas palavras foram exaustivamente estudadas na dissertação de Göttinga de Joachim Böhme, *Die Seele und das Ich bei Homer* (1929). Foi também Böhme quem observou que em Homero não existe um vocábulo que indique o conjunto da vida do sentimento, isto é, a alma e o espírito, segundo nossa concepção. Esses pensamentos foram expressos por mim numa apreciação do livro de Böhme *in* "Gnomon", 1931, 74 e ss. Sobre as palavras νόος e νοεῖν, cf. Kurt von Fritz, "Class. Philol.", 38, 1943, 79 e ss., e 40, 1945, 223 e ss. Sobre o subseqüente desenvolvimento da discussão acerca do conceito de alma em Homero, cf., antes de mais nada, Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des früthen Griechentums*, 1951, 108 e ss.. Eric Robertson Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 1951, e – bastante estimulante mas nem sempre convincente – o livro de R. B. Onians, *The Origin of European thought about de body, the mind, the soul, the world, time and fate*, 1951.

Sobre a ψυχή, diz Homero que ela abandona o homem no momento da morte, que vagueia no Hades, mas nada diz ele de como a ψυχή se comporta no vivente. As diferentes teorias sobre o que possa ser a ψυχή enquanto se encontra no homem baseiam-se apenas em suposições e analogias, mas não são atestadas nos poemas homéricos.

Cumpre-nos ter presente que bem poucas são as coisas que Homero nos diz sobre a ψυχή do homem vivente e no momento da morte. A saber: 1. que ela abandona o homem no momento da morte ou quando ele desmaia; 2. que no combate expomos a própria ψυχή, que na luta está em jogo a ψυχή, que a meta é salvar a própria ψυχή e coisas do gênero. Não encontramos aí nada que nos autorize a atribuir dois significados diferentes à palavra ψυχή: por exemplo, o significado de "vida" no segundo caso, mesmo se aqui traduzirmos a palavra ψυχή por vida. Mas quando se diz que alguém combate pela própria ψυχή, que empenha a própria ψυχή, que procura salvar a ψυχή, faz-se sempre referência à alma, que, na morte, abandona o homem.

Esse afastar-se da alma em relação ao homem é descrito por Homero em poucos traços; ela sai pela boca e é emitida com a respiração (ou também através do ferimento) e voa para o Hades. Ali, torna-se espectro, leva a existência das sombras, como "imagem" (εἴδωλον) do defunto. A palavra tem afinidade com ψύχειν, "expirar", e significa o hálito de vida, e portanto a ψυχή sai pela boca (a saída através do ferimento é, ao que parece, uma forma secundária). Esse hálito vital é quase um órgão físico que, até que o homem esteja vivo, nele vive.

Mas sobre onde essa ψυχή se situa e como age, Homero nada diz, e assim tampouco a nós é dado sabê-lo. Com a palavra ψυχή indica-se, evidentemente, nos tempos de Homero, "a alma de um defunto"; uma vez, de fato, diz-se em Homero: "Nele há somente uma ψυχή ", ele é mortal (*Il.*, XXI, 569). Homero não usa, porém, essa palavra se tenciona dizer "até quando o espírito vital permanece no homem" Assim vem ela expressa na *Ilíada*, X, 89: εἰς ὅ κ' ἀυτμὴ ἐν στήθεσσι μένῃ καί μοι φίλα γούνατ' ὀρώρῃ, "até quando permanece a respiração em meu peito e movem-se-me os joelhos". Fala-se aqui em "respiração", mas o verbo "permanece" demonstra que cabe também, em parte, a idéia da ψυχή e, mais precisamente, a idéia do alento vital.

Ainda encontramos em Homero duas palavras que significam espírito, a saber, θυμός (*thymós*) e νόος (*nóos*). θυμός é, em Homero, o que provoca as emoções e νόος o que faz surgir as imagens; assim sendo, o mundo espiritual, da alma, fica de certo modo dividido entre esses dois diferentes órgãos espirituais. Em muitos pontos, ao falar da morte, diz ele que θυμός abandona o homem, daí a suposição de que também a palavra θυμός estivesse indicando uma forma de "alma" que provavelmente tenha disputado terreno com a palavra ψυχή. Sete vezes apresenta-se-nos a frase: λίπε δ' ὄστεα θυμός, isto é, "o θυμός abandona os

ossos" e duas vezes ὦκα δὲ θυμὸς ᾤχετ' ἀπὸ μελέων, "logo o θυμός destacou-se dos membros" Se dermos a θυμός o significado de "órgão do movimento", a frase explica-se facilmente. Sabemos que esse órgão também determina os movimentos do corpo, daí ser natural dizer que, no momento da morte, ele abandona os ossos e os membros com seus músculos (este é, basicamente, o significado da palavra μέλη). Entretanto, não se diz com isso que o θυμός continua a viver após a morte; quer-se dizer apenas que o que punha em movimento os ossos e os membros se foi. Mais difíceis de interpretar são aqueles trechos em que aparentemente se emprega sem distinção tanto θυμός quanto ψυχή. Na *Ilíada*, XXII, 67, encontramos: ἐπεί κέ τις ὀξέι χαλκῷ τύψας ἠὲ βαλὼν ῥεθέων ἐκ θυμὸν ἕληται. "Se alguém golpeando com o ferro tira o θυμός dos ῥέθη"

É impossível darmos aqui a ῥέθη outro significado que não o de membros, o que nos leva a uma imagem semelhante à do verso acima citado, isto é, que o θυμός abandone os membros – e essa é a interpretação mais antiga da palavra[10]

Outras dificuldades, porém, apresentam-se em outros pontos onde aparece, em Homero, a palavra ῥέθη: *Ilíada*, XVI, 856; XXII, 362: ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἀιδόσδε βεβήκει, a "psique partiu dos ῥέθη e foi para o Hades" Isso nos parece estranho, visto que costumeiramente a ψυχὴ abandona o corpo através da boca (*Il.*, IX, 409) ou então da ferida (*Il.*, XIV, 518, cf. XVI, 505); sempre, portanto, se imagina que a ψυχὴ saia através de uma abertura do corpo. Em confronto com estas, a expressão: "dos membros partiu a alma e foi para o Hades" não só parece muito mais desbotada, como pressupõe também que a alma se situe nos membros, coisa a que não se alude em outros lugares. Presentemente, porém, a palavra ῥέθος continua viva no dialeto eólico, no qual, todavia, ela absolutamente não significa "membro" Os comentários ao verso acima citado[11] já o demosntram, o que nos faz deduzir que, para Safo e Alceu ῥέθος tivesse o significado de "rosto"[12] Sófocles (*Antígona*, 529), Eurípides (*Héracles*, 1204) e Teócrito (29, 16) tomaram a palavra ῥέθος da lírica eólica com o significado de "rosto". Daí, já Dionísio Trácio, como vemos no escólio citado, tira a conclusão de que, também em Homero ῥέθος teria o significado de "rosto", mas em oposição a isso, observou-se na Antigüidade que, em Homero, ψυχὴ pode abandonar o corpo também através da

10. Apolônio, 138, 17: ῥέθη τὰ μέλη τοῦ σώματος; esc. Il., XXII, 68: ῥέθη δέ τὰ ζῶντα μέλη δι' ὧν ῥέζομέν τι.

11. O escólio acima indicado continua: Αἰολεῖς δὲ τὸ πρόσωπον (ῥέθος), καὶ ῥεθομαλίδας τοὺς εὐπροσώπους φασί.

12. Cf. Safo, fr. 33, e Ernest Diehl; ῥεθομαλίς deve ter tido, portanto, o mesmo significado de μηλοπάρειος na frase de Teócrito: "Com a cara semelhante a uma maçã" Ver, além disso, o comentário de Pfeiffer a Calímaco, fr. 67, 13.

ferida. E não é fácil resolver o problema. Já que na *Ilíada* (XXII, 68)[13], como foi observado, vemos que θυμός sai pelos ῥέθη, só que então a palavra deve ter o significado de μέλη, dado que, se for exata a interpretação de "movimento" para a palavra θυμός, esse movimento pode sair dos membros, mas não do rosto ou mesmo da boca. Mas na *Ilíada*, XVI, 856, fala-se, pelo contrário, de ψυχή e, nesse caso, é natural que ela saia através da boca[14] O problema resolve-se mais facilmente se pesquisarmos a época a que pertencem essas passagens da *Ilíada*. O trecho da *Ilíada*, XXII, 68, é, sem dúvida, recente[15], como me demonstrou E. Kapp, e provavelmente até derive de Tirteu. Quem o compôs, portanto, não conhecia a palavra eólica ῥέθος e, de modo geral, já não entendia bem a língua homérica. Encontrou na *Ilíada* os trechos (XIII, 671) "o θυμός logo se afastou dos membros" (μέλη) (XVI, 856), "a ψυχή saiu voando dos ῥέθη e foi para o Hades", e, em conseqüência, estabeleceu a correspondência de θυμός = ψυχή e de μέλη = ῥέθη; em seguida, baseando-se em passagens semelhantes àquela a que nos referimos (V, 317) μή τις... χαλκὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλὼν ἐκ θυμὸν ἕληται, formou desta maneira o seu verso: ἐπεί κέ τις ὀξέι χαλκῷ τύψας ἠὲ βαλὼν ῥεθέων ἐκ θυμὸν ἕληται. Se se quiser, porém, interpretar o verso no sentido da língua homérica, obtém-se um resultado absurdo[16] Também em outras passagens podemos ver que os signifi-

13. διὰ γὰρ μυκτήρων ἢ στόματος ἐκπνέομεν (esc. B ad *Il.*, XXII, 68).

14. A palavra homérica ῥέθη deveria, portanto, ser interpretada como "boca"; está atestado que, para os poetas eólicos, ῥέθος = πρόσωπον, mas não podemos prová-lo; a palavra ῥεθομαλίς demonstra-nos, porém, a exatidão da interpretação e também Sófocles, Eurípides e Teócrito empregam a palavra ῥέθος para "rosto". Otto Regenbogen (*Synopsis, Festgabe für Alfred Weber*, 1949) interpreta novamente ῥέθη como "membros", sem levar em conta as razões aqui adotadas contra tal interpretação, mas prometendo tratar de novo e a fundo a questão. A dificuldade de explicar o plural ῥέθη = boca, ao lado do singular ῥέθος = rosto, parece-me, em todo o caso, menor do que a que surge se interpretarmos ῥέθη como "membros" Cf. M. Leumann, *Homerische Wörter*, 218 e s., e Eduard Fraenkel, "Glotta", 32, 1952, 33.

15. Wolfang Schadewaldt, *Von Homers Welt*, nota 1 da p. 238, erra ao afirmar que o interpolação só começa no v. 69.

16. É interessante notar que é exatamente dessa interpretação homérica que Crisipo se vale para demostrar que Homero já conhece a psicologia estóica; conclusão que ele extrai da frase: πνεῦμά ἐστιν ἡ ψυχή κατὰ παντὸς οἰκοῦν τό σῶμα (esc. B, à *Il.*, XVI, 856; cf. também o escólio acima citado na *Il.*, XX, 68: δείκνυσι δὲ κατὰ παντὸς μέλους τὸ ζωτικὸν καὶ ψυχικόν ἐστιν; sobre essa interpretação, cf., por exemplo, Cris., fr. 785, II, 218, v. Arn.: ψυχή... πνεῦμα λεπτομερές ἐστιν διὰ παντὸς διῆκον τοῦ ἐμψύχου σώματος). Esta servirá de base, portanto, para interpretar-se o fr. 338 em Arnim. Também a etimologia: ῥέθη τὰ ζῶντα μέλη remonta certamente a Crisipo ou, pelo menos, tem relação com sua interpretação, na medida em que o queria demonstrar era justamente que ῥέθη tem o significado de membros viventes. Se o trecho, como ficou demonstrado, não fosse recente, deveria ser corrigido, colocando-se μελέων em lugar de ῥεθέων.

cados de θυμός e de ψυχή são amiúde confusos. Na *Ilíada* (VII, 131) temos: θυμὸν ἀπὸ μελέων δῦναι δόμον" Αιδος εἴσω, ou seja, "o θυμός foi-se dos membros (μέλη) para o Hades". Já de há muito se tem observado[17] como uma contradição em relação às concepções homéricas dizer que o θυμὸς vai para o Hades. O verso sofre a influência da passagem XIII, 671 e s. ὦκα δὲ θυμὸς ᾤχετ' ἀπὸ μελέων e III, 322: τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον" Αιδος εἴσω. É possível que também essa alteração seja atribuível a um poeta tardio desconhecedor da língua homérica. Mais provável, porém, é que, aqui, a alteração se deva a um rapsodo, o qual, como acontece na tradição oral, tenha confundido na mente um amontoado de vários fragmentos de versos. Teríamos então de corrigir o verso, e poderíamos facilmente, na verdade, pôr tudo em seu devido lugar, valendo-nos de outro fragmento de um verso de Homero: com base no trecho XVI, 856 – XXII, 362, reconhecemos como válido e exato o significado do verso: ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη' Αιδόσδε βεβήκει. Segundo esse trecho, pode-se reconstruir o verso VII, 131: ψυχὴν ἐκ ῥεθέων δῦναι δόμον" Αιδος εἴσω. Restam ainda a ser considerados alguns pontos nos quais o θυμός é a alma do morto e onde se diz que o θυμός saiu voando no momento da morte[18] mas trata-se sempre da morte de um animal, de um cavalo (*Il.*, XVI, 469), de um cervo (Od., X, 163), de um javali (*Od.*, XIX, 454) e de uma pomba (*Il.*, XXIII, 880). Trata-se aqui, sem dúvida, de uma imagem derivada. No homem, é a ψυχή que foge, mas é evidente que a um animal não se poderia atribuir uma ψυχή; e assim se achou para ele um θυμός que o deixa no momento da morte. A isso ter-se-á chegado por afinidade com aqueles trechos onde se diz, numa referência ao homem, que o θυμός abandona os membros e os ossos.

Por outro lado, essas passagens que falam do θυμός dos animais terão contribuído para aumentar a confusão entre os conceitos de θυμός e ψυχή. Mas se a expressão "o θυμός saiu voando" aparece quatro vezes, e portanto, de maneira relativamente freqüente, sempre relacionada, porém, a animais, e a animais sempre diferentes, isso demonstra que nos primeiros tempos as duas palavras não eram usadas indistintamente.

Portanto, ψυχή e θυμός são, pelo menos no primeiro momento, claramente distintas. É impossível determinarmos com a mesma precisão os limites entre θυμός e νόος. Se, como ficou dito, θυμός é aquele órgão da alma que suscita as emoções e νόος o que percebe as imagens, então νόος é, de modo geral, a sede do intelecto, e θυμός a das emoções. No mais das vezes, porém, os dois significados são confundidos. Nós, por exemplo, consideramos a cabeça como sede do pensamento, o cora-

17. Cf. J. Böhme, *op. cit.*, 103.
18. *Idem, ibidem.*

ção como sede do sentimento, e todavia, podemos dizer: "ele traz no coração o pensamento da amada", pondo no coração a sede do pensamento, mas em relação ao sentimento do amor; ou então: "ele só tem em mente a vingança" (mas com a palavra vingança entendemos, aqui: pensamento de vingança). Essas exceções são, portanto, apenas aparentes; poderemos, entretanto, deparar com frases como: "ele tem a vingança no coração" ou "ele tem em mente a vingança" que possuem um significado quase igual. O mesmo se pode dizer de θυμός (emoção) e νόος (imagem); as exceções a essa correspondência de significado são aparentes, mas a palavra θυμός não se pode separar nitidamente de νόος como o faz de ψυχή. Daremos um par de exemplos.

A alegria tem, em geral, sede no θυμός. Mas na *Odisséia* (VIII, 78), quando Aquiles e Odisseu entram em luta, afirmando cada um seus próprios direitos, diz o texto: "Agamêmnon χαῖρε νόῳ" Ora, Agamêmnon não se alegra porque os dois mais valentes heróis estão em luta – o que seria de estranhar – e sim, ao lembrar-se de que Apolo lhe predissera que Tróia seria tomada quando os melhores heróis estivessem em luta. Ele se alegra, portanto, "a esse pensamento"[19]

Além disso, é geralmente o θυμός que faz o homem agir. Na *Ilíada* (XVI, 61 e ss.) diz, porém, Nestor: ἡμεῖς δὲ φραζώμεν' ὅπως ἔσται τάδε ἔργα εἴ τι νόος ῥέξει, "Queremos ver... se o νόος pode levar-nos a alguma coisa": Empregar, nesse caso, a palavra θυμός seria absurdo, visto que o que Nestor quer é ver se a "reflexão" e, portanto, o "pensamento", pode levar a alguma coisa. Embora θυμός seja, geralmente, a sede da alegria, do prazer, do amor, da compaixão, da ira, e assim por diante, e, portanto, de todos os movimentos do ânimo, também o conhecimento pode, todavia, encontrar por vezes lugar no θυμός. Na *Ilíada* (II, 409), diz-se que não houve necessidade de chamar Menelau para o concílio, ᾔδεε γὰρ κατὰ θυμὸν ἀδελφεὸν ὡς ἐπονεῖτο, "visto que ele no seu θυμός sabia de tudo quanto fazia o irmão". Ora, não é que disso estivesse ciente por ouvir falar ou porque soubesse verdadeiramente do fato: sabia por instinto, e até mesmo por simpatia fraterna[20] Daí porque se diz que a coisa lhe é revelada por um "movimento" do "ânimo" E poder-se-iam citar muitos outros exemplos do gênero. νόος tem a mesma raiz de νοεῖν, e νοεῖν significa "entender", "penetrar"; mais tarde, ao contrário, νοεῖν será traduzido por "ver" Por exemplo, na *Ilíada* (V, 590), τοὺς δ'Ἕκτωρ ἐνόησε κατὰ στίχας: "Heitor viu-os nas fileiras". Freqüentemente ele acompanha ἰδεῖν,

19. J. Böhme, *op. cit.*, 53 e K. von Fritz, *op. cit.*, 83. – νόῳ não é portanto, para ser entendido em sentido locativo mas instrumental, cf. J. Böhme, *op. cit.*, 54, 2. Sobre todo esse conjunto, cf. Peter von der Mühll, *Westösliche Abbandlungen (Festschrift R. Tschudi)*, 1954, I e ss.

20. Como acertadamente observa J. Böhme, *op. cit.*, 72.

mas é um ver que não indica somente o puro ato visual, e sim também a atividade espiritual que acompanha o ver. Aqui, ele se aproxima do significado de γιγνώσκειν. Mas γιγνώσκειν significa "reconhecer" sendo, portanto, usado sobretudo quando se quer identificar uma pessoa, ao passo que νοεῖν se refere mais a situações determinadas e significa ter uma representação clara de alguma coisa. Isso deixa claro o significado de νόος. Ele é o espírito entendido como sede de representações claras e, portanto, como órgão que as suscita. Assim na *Ilíada* (XVI, 688), ἀλλ' αἰεί τε Διὸς κρείσσων νόος ἠέ περ ἀνδρῶν: "o νόος de Zeus é sempre mais poderoso que o do homem" νόος é quase um olho espiritual que vê com clareza[21]. Com uma ligeira transposição de sentido, νόος pode também referir-se à função. Como função duradoura, νόος é a faculdade de ter idéias claras; corresponde, portanto, a entendimento; assim, na *Ilíada* (XIII, 730), ἄλλῳ μέν γὰρ δῶκε θεὸς πολεμήια ἔργα... ἄλλῳ δ' ἐν στήθεσσι τιθεῖ νόον εὐρύοπα Ζεὺς ἐσθλόν: "a um, Zeus destina a ação guerreira, ao outro, Zeus coloca no peito o nobre νόος". Aqui passamos do significado de "mente" para o de "pensamento", significados esses muito próximos um do outro. Em alemão, podemos empregar a palavra *Verstand* (= a mente, intelecto) tanto para designar o espírito quanto para indicar a função e as faculdades do espírito.

Daí a dar à palavra νόος a tarefa de designar a função isolada, a representação clara considerada isoladamente, o passo é outro; assim, por exemplo, quando se diz que alguém excogita um νόος (cf. *Il.*, IX, 104: οὐ γάρ τις νόον ἄλλος ἀμείνονα τοῦδε νοήσει; *Od.*, V, 23: οὐ γὰρ δὴ τοῦτον μὲν ἐβούλευσας νόον αὐτὴ). Esse significado já ultrapassa, portanto, o significado das nossas palavras espírito, alma, intelecto e assim por diante. O mesmo se pode observar a propósito da palavra θυμός. Quando se diz que alguém sente alguma coisa, χατὰ θυμόν, θυμός é, nesse caso, um órgão e podemos traduzir a palavra por "alma", mas devemos ter presente que se trata da alma sujeita às "emoções". Porém θυμός virá também em seguida determinando uma função (e então poderemos traduzir a palavra por "vontade" ou "caráter") e também a função isolada: também essa expressão, portanto, tem um significado muito mais amplo do que as nossas palavras "alma" e "espírito" Isso aparece de modo bastante claro na *Odisséia* (IX, 302), onde Odisseu diz: ἕτερος δέ με θυμὸς ἔρυκεν: "um outro θυμός me retém", e aqui, portanto, θυμός se refere a um particular movimento do ânimo. Temos, assim, um significado claro e preciso, tanto para θυμός quanto para νόος.

21. Também Platão vê o νοῦς como ὄμμα τῆς ψυχῆς: *O Banquete*, 219a; Rep., 7, 533d; *Teeteto*, 164a; *Sofista*, 254a (Cf. Rudolf Bultmann, "philologus", 97, 1947, 18 e ss.)

Mas que valor tem tudo o que dissemos ante a concepção que tem Homero do espírito humano? Poder-se-ia, num primeiro momento, pensar que θυμός e νόος são algo semelhante àquelas partes da alma de que fala Platão. Só que isso pressupõe a unidade da alma, e é exatamente essa unidade que em Homero se ignora[22] θυμός, νόος e ψυχή são, por assim dizer, órgãos separados que exercem, cada um por seu turno, uma função particular. Esses órgãos da alma não se distinguem substancialmente dos órgãos do corpo. Também nós, quando queremos determinar os órgãos do corpo, temos de passar do órgão para a função e desta para a função isolada. Dizemos, por exemplo, "ver algo com outros olhos" e, neste caso, o olho não é o órgão, visto que a frase naturalmente não quer dizer que se usam, neste caso, outros olhos; "olho" indica aqui a função do olho, o "ver", e a frase significa, portanto, olhar alguma coisa "com um olhar diferente", "com diferente disposição de ânimo" Da mesma maneira também se deve entender o ἕτερος θυμός de Homero. As duas frases há pouco citadas, que contêm a palavra νόος, fazem-nos ir mais além. Aqui o significado de νόος já passa da função para o efeito do νοεῖν. De qualquer modo, a frase νόον ἀμείνονα νοήσει também pode ser traduzida assim: "ele terá uma representação melhor", mas aqui "representação" não mais significa o ato de representar e sim, a coisa representada. O mesmo podemos dizer da frase τοῦτον ἐβούλευσας νόον. De qualquer modo, é importante o fato de que νόος, em ambas as passagens (e estas são as únicas em Homero onde esse termo tem o significado de νόημα, "pensamento"), apresenta-se como objeto interno dos verbos νοεῖν e βουλεύειν. Muito vizinha ainda se sente a influência do verbo νοεῖν, isto é, a função.

Propositalmente evitamos dar ênfase, nestas pesquisas, à diferença entre "concreto" e "abstrato", visto ser, em si mesma, pouco segura; mais útil nos será atermo-nos, também, para o futuro, à diferença entre órgão[23] e função. Não se deve, por exemplo, pensar que θυμός tenha em Homero um significado "abstrato" apenas porque uma vez aparece na forma ἄθυμος. Então também se deveria dizer que "coração" ou "cabeça" são formas abstratas, já que podemos dizer que uma pessoa não tem coração ou que perdeu a cabeça. Se digo que alguém tem boa cabeça, refiro-me com isso à sua inteligência, assim como quando digo que alguém tem bom coração estar-me-ei referindo a seu sentimento; também nesses casos, o órgão está no lugar da função. As expressões "sem cora-

22. É muito mais provável que Platão derive sua concepção sobre as diversas partes da alma das concepções homéricas e use a imagem do θυμός apenas com escopo "pedagógico"; de fato, a diferença entre νοῦς e θυμός manteve-se viva exatamente nas máximas que convidam à moderação (a respeito, cf. pp. 187-188).

23. Onde falta, no entanto, como sublinha acertadamente E. R. Dodds, *op. cit.*, 16, toda e qualquer idéia de um organismo supra-ordenado em relação às partes.

ção", "sem cabeça", ἄθυμος, indicam a ausência da função. O uso "metafórico" das palavras que indicam o órgão, uso que se poderia considerar uma abstração, verifica-se nas línguas mais primitivas, pois é na língua primitiva que o órgão não é encarado como coisa material, morta, e sim como portador da função.

Se quisermos com os conceitos de "órgão" e de "função" determinar a concepção que Homero tem da alma, iremos de encontro a dificuldades terminológicas, contra as quais se chocam todos aqueles que querem definir as particularidades de uma língua estrangeira com os termos da sua própria. Se digo: o θυμός é um órgão da alma, é o órgão que suscita os movimentos da alma, recorro a frases que contêm uma *contradictio in adiecto*, visto que, segundo nossas concepções, as idéias de alma e de órgão não podem combinar. Se quisesse falar com maior precisão, eu teria de dizer: o que chamamos de alma, é, na concepção do homem homérico, um conjunto de três entidades que ele interpreta por analogia com os órgãos físicos. As perífrases com as quais buscamos definir ψυχή, νόος e θυμός como órgãos da vida, de representação e dos movimentos do espírito, são, portanto, abreviações imprecisas e inadequadas, decorrentes do fato de que a idéia de "alma" (mas também de "corpo", como ficou visto) é dada somente na interpretação concreta da língua: e nas diversas línguas essas interpretações podem, por conseguinte, diferir.

Houve quem acreditasse que afirmar que para Homero ainda muitas coisas eram desconhecidas seria diminuir-lhe a estatura; daí porque se procurou explicar a diversidade que existe entre a concepção homérica da alma e a nossa, imaginando que Homero tenha estilizado propositalmente seu pensamento e que, por razões estéticas ou outras, tenha evitado pôr em relevo a interioridade dos seus heróis, pois isso teria podido menoscabar-lhes a inquestionável grandeza. Mas terá Homero, na verdade, preterido propositalmente as representações de "espírito" e "alma", além daquela relativa a "corpo"? Isso suporia no velho poeta um refinamento psicológico que se estenderia até as mais diminutas particularidades. Além do mais, aquilo que Homero "ainda não conhece" é tão bem completado pelo que nele sobeja em relação ao pensamento moderno, que, certamente, não se pode falar em estilização propositada, embora, na verdade, essa estilização nele exista em outras circunstâncias. Por ventura querem ver em Homero um Senhorzinho Microcosmo, semelhante ao que foi alvo dos motejos de Goethe?

Não se trata aqui de estilização, mas mais precisamente de uma fase primitiva na evolução do pensamento europeu, e sobre isso também podemos apresentar outras provas. Quão próxima está a concepção que tem Homero de θυμός, νόος e ψυχή da dos órgãos corporais, evidencia-se exatamente onde essa analogia foi superada.

Os exemplos que nos fazem conhecer o uso das palavras σῶμα e ψυχή, no período que transcorre de Homero ao século V, são obviamente demasiado escassos para permitirem-nos acompanhar em minúcia a evolução dos novos conceitos de "corpo" e "alma" É provável que tenham surgido como conceitos reciprocamente complementares, devendo, precedentemente, ter ocorrido a evolução da palavra ψυχή, na qual deve ter influído a idéia da imortalidade da alma. Pois, se justamente a palavra que indicava a alma do morto passou em seguida a definir a alma em geral, e a definição usada para a alma do morto passou a indicar a do corpo vivente, isso significa que o que dava ao homem vivente emoções, sensações e pensamentos era considerado como sobrevivente na ψυχή[24] Daí pressupor-se a idéia de que no homem vivente existisse algo de espiritual, uma alma, embora esta não pudesse num primeiro momento ser definida com uma palavra correspondente. É nessa altura que surge a lírica grega arcaica. Atribui-se ao morto um σῶμα como contraposto à ψυχή, e quase espontaneamente se passa em seguida a usar essa palavra também em relação ao vivente, para contrapô-la a ψυχή.

Mas qualquer que tenha sido o desenvolvimento do processo em suas particularidades, o fato é que, com essa distinção entre corpo e alma, "descobriu-se" algo que se impõe de modo evidente à consciência, algo que passa doravante a ser considerado como óbvio, fazendo com que a relação entre corpo e alma e a ausência da alma se torne objeto de sempre novos problemas.

Foi Heráclito o primeiro a dar-nos esta nova concepção da alma. Ele chama a alma do homem vivente de ψυχή; para ele o homem é constituído de corpo e alma e a alma possui qualidades que se distinguem substancialmente das qualidades do corpo e dos órgãos físicos. Essas novas propriedades da alma diferem tão radicalmente do que Homero podia pensar, que lhe faltam até mesmo as formas lingüísticas adequadas para exprimir as qualidades que Heráclito atribui à alma: essas formas lingüísticas formaram-se no período que vai de Homero a Heráclito; mais precisamente, na lírica. Diz Heráclito (fr. 45): ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν. οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει ("Não poderias encontrar os confins da alma nem mesmo

24. Cf. o mais antigo documento da doutrina da metempsicose de Pitágoras (Xenófanes, fr. 7, ed. Diehl) e que é, ao mesmo tempo, o mais antigo e seguro exemplo da interpretação particular dada por Homero à palavra ψυχή. Até porque não se poderá negar que Pitágoras use essa palavra neste sentido. (Cf. também Arquil., r. 21; epigrama de Eretria do século VI [Friedländer n. 89]; Sim., 29, 13; Hipon., 42; Safo, 68, 8; Alcm., 110, 34; Aristea, fr. 1, 4; Anacr. Fr. 4; cf., sobre esse ponto, O. Regenbogen, *Synopsis*, 389). – σῶμα no novo significado também em Senof., 13, 4. – Walter Müri, *Festschrift für Eduard Tièche*, Berna, 1947, observa que os escritos mais antigos do *Corpus Hippocraticum* não conhecem a palavra ψυχή, mas usam, em lugar dela, γνώμη.

que os buscasses por todos os caminhos, tão profundo é o seu *logos*"). Para nós, essa concepção da profundidade da alma humana é coisa comum, e nela há algo de totalmente estranho a um órgão físico e à sua função. Não tem sentido dizermos que alguém tem mão profunda, orelha profunda e, se falarmos de olhos "profundos", teremos um significado distinto (relativo à expressão, não à função). A representação da profundidade surgiu exatamente para designar a característica da alma, que é a de ter uma qualidade particular que não diz respeito nem ao espaço nem à extensão, ainda que em seguida sejamos obrigados a usar uma imagem espacial para designar essa qualidade anespacial. Com ela Heráclito quer significar que a alma se estende ao infinito, exatamente ao contrário do que é físico. Essa representação da "profundidade" do mundo espiritual da alma não surge apenas com Heráclito, mas já na lírica precedente[25], como o demonstram as palavras βαθύφρων, βαθυμήτης, "de mente profunda", "de pensamento profundo", usadas na lírica arcaica. Geralmente encontramos com freqüência, na Era Arcaica, a expressão "profundo saber", "pensamento profundo", "sentido profundo", mas também "profunda dor" e, em toda parte, a idéia de "profundidade" refere-se àquela "ilimitação" do mundo espiritual que o distingue do mundo físico. À língua de Homero é ainda estranho esse uso da palavra "profundo", que é algo mais que uma metáfora consueta, e por meio do qual a língua busca sair de seus confins para entrar num campo a ela inacessível; e estranho lhe é, por conseguinte, o conceito propriamente "espiritual" de um saber profundo, de um profundo pensamento, e assim por diante. As palavras βαθύφρων, βαθυμήτης são certamente formadas por analogia com as palavras homéricas, só que estas significavam πολύφρων e πολύμητις ("de muito sentido", "de muitos pensamentos") e assim como são carcterísticas da lírica as palavras compostas com βαθυ-, também características de Homero são aquelas compostas com πολυ- para indicar uma intensificação do saber ou do sofrimento: πολύιδρις, πολυμήχανος, πολυπενθής, e assim por diante ("muito sábio", "muito astuto", "muito aflito").

Também em outros casos, em lugar da intensidade expressa-se a quantidade. "Devo superar mil dores", diz Príamo (*Il.*, XXIV, 639) ao chorar por Heitor. πολλὰ αἰτεῖν, πολλὰ ὀτρύνειν ("exigir muito", "estimular muito") também se usam quando alguém suplica ou admoesta somente uma vez[26]. Jamais encontramos uma expressão que transmita a particularidade do que não se apresenta apenas como extenso, nem no campo das representações nem no dos sentimentos. As representações

25. A esse propósito, cf. Friedrich Zucker, "Philologus", 93, 1948, 52 e ss.

26. Cf. H. Fränkel, *Homerische Gleichnisse*, 55, 2. Além disso, cf. a interpretação πυκνὸν ἄχος, ἁδινὰ στενάχειν, μέγα χαίρειν e outras.

são dadas pelo νόος, e esse órgão espiritual é concebido com base na analogia existente entre ele e o olho; daí porque "saber" é expresso por εἰδέναι: a palavra deriva de ἰδεῖν, "ver", e significa propriamente "ter visto" Também nesse caso é o olho que é usado como modelo, quando se quer falar de recebimento de experiências. Nesse campo, a intensidade coincide verdadeiramente com a extensão: quem viu muito e repetidamente possui um conhecimento profundo. Tampouco no campo do θυμός existe a representação da intensidade. Esse "órgão da emoção" é, por exemplo, sede da dor; ora, às vezes se diz, em Homero, que a dor rói ou dilacera o θυμός, ou então que uma dor aguda, violenta ou intensa atinge o θυμός.

Prontamente vemos aqui em quais analogias se baseia, neste caso, a língua para chegar a tais expressões: assim como uma parte do corpo pode ser atingida por uma arma cortante, por um objeto pesado, assim como pode ser corroída ou dilacerada, o mesmo acontece também com o θυμός. Também aqui a representação da alma não se diferencia da do corpo, nem se dá relevo à característica da alma, a intensidade.

O conceito da intensidade não aparece em Homero nem mesmo no significado original da palavra, como "tensão". Não se fala, em Homero, de um dissídio da alma, assim como não se pode falar de um dissídio do olho ou da mão. Também nesse caso o que se diz da alma não sai do campo do que se pode dizer dos órgãos físicos. Não existem, em Homero, sentimentos opostos em si: apenas Safo irá falar do "doce-amargo" Eros; Homero não podia dizer "queria e não queria", e em vez disso, diz ἑκὼν ἀέκοντί γε θυμῷ, isto é, "querente, mas com o θυμός não-querente". Não se trata aqui de um dissídio interno, mas de um contraste entre o homem e seu órgão, como se disséssemos, por exemplo: minha mão estendeu-se para agarrar, mas eu a retraí. Trata-se, portanto, de duas coisas ou dois seres distintos, em luta entre si. Por isso, em Homero jamais encontramos um verdadeiro ato de reflexão nem um colóquio da alma consigo mesma, e assim por diante.

Uma segunda propriedade do λόγος em Heráclito é a de que ele é um κοινόν: tem a propriedade de ser "comum", isto é, de poder permear todas as coisas e de acolher em si todas as coisas. Esse espírito está em tudo. Também para essa concepção faltam em Homero as formas lingüísticas correspondentes: Homero não pode falar de seres distintos animados pelo mesmo espírito; não pode dizer, por exemplo, que dois homens têm o mesmo espírito ou a mesma alma, assim como não pode dizer que dois homens tenham em comum um olho ou uma mão[27]

27. A respeito e para as formas iniciais da concepção mais tardia em locuções como ὁμόφρονα θυμὸν ἔχοντες, cf. "Gnomon", 1931, 84. O que nós chamamos de "simpatia", "concordância recíproca das almas" surge em Homero sob a forma de ter o mesmo escopo ou saber a mesma coisa; quanto a esta última expressão, cf., por exemplo, as palavras de

Também a terceira qualidade atribuída por Heráclito ao espírito e que contrasta com as qualidades que se podem atribuir ao órgão físico, é ignorada pelo pensamento e pela língua homérica. Diz ele (fr. 115): ψυχῆς ἐστι λόγος ἑαυτὸν αὔξων "é próprio da alma o *lógos* que por si mesmo cresce" Qualquer que seja o significado que se queira dar à frase, Heráclito aqui atribui à alma um λόγος que pode estender-se e aumentar. Vê-se, portanto, na alma, a possibilidade de um desenvolvimento, enquanto seria inoportuno atribuir ao olho ou à mão um *lógos* que "cresce". Decididamente, Homero não conhece[28] uma possibilidade de desenvolvimento do espírito. Todo aumento das forças físicas e espirituais vem do exterior, sobretudo por intervenção da divindade. No livro XVI da *Ilíada*, Homero fala de Sarpédon, que, moribundo, pede socorro ao amigo Glauco que não pode vir, pois está ferido. Glauco implora então a Apolo que lhe tire a dor do ferimento e lhe devolva a força do braço. Apolo atende a seu pedido, faz cessar a dor e μένος δέ οἱ ἔμβαλε θυμῷ: "põe força em seu θυμός" Também aqui, como em outras passagens, o fato motivado por Homero com a intervenção da divindade nada tem de sobrenatural ou de antinatural. Para nós seria mais natural que Glauco ouvisse o chamado de Sarpédon e, superando sua dor e reunindo suas forças, voltassse ao combate. Mas o que iríamos introduzir na descrição, isto é, o fato de que Glauco reúne suas forças ou, dizendo de outra maneira, se concentra, jamais aparecem em Homero. Nós interpretamos esse fato imaginando que um homem supere seu estado por suas próprias forças, com um ato de vontade, mas quando Homero quer explicar-nos a proveniência dessa nova massa de forças, só sabe dizer que foi um Deus que as concedeu. O mesmo vale também para outros casos. Toda vez que o homem faz ou diz algo a mais do que dele se poderia esperar, Homero, para explicar o fato, atribui-o à intervenção de um deus[29] E é o verdadeiro e autêntico ato da decisão humana que Homero ignora; daí porque, mesmo nas cenas em que o homem reflete, a intervenção dos deuses sempre tem uma parte importante. A crença nesta ação do divino é, portanto, um complemento necessário às representações homéricas do espírito e da alma humana. Os órgãos espirituais

Tétis a Aquiles, Il., I., 363: ἐξαύδα μὴ κεῦθε νόῳ, ἵνα εἴδομεν ἄμφω: "dize-me da tua dor, não a escondas na tua mente, para que ambos saibamos dela". – Uma exceção é representada pela frase de Nestor, γ 127: ἐγὼ καὶ δῖος 'Οδυσσεὺς οὔτε ποτ' ειν ἀγορῇ δίχα βάζομεν οὔτ' ἐνὶ βουλῇ, ἀλλ' ἕνα θυμὸν ἔχοντε – com que se entende "*toda vez* o mesmo impulso", isto é, toda vez a mesma opinião, baseada no discernimento.

28. Confrontem-se a respeito, sobretudo as locuções das quais Heráclito deriva provavelmente as dele: *Il.*, XVII, 139: Μενέλαος μέγα πένθος ἀέζων, XVIII, 110: χόλος ἀέξεται; *Od.*, II, 315: καὶ δὴ μοι ἀέξεται θυμός (forma passiva!) onde ele se refere a sentimentos.

29. Cf. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, 91 e ss.

θυμός e νόος não passam de simples órgãos, tanto que neles não se pode ver a origem de nenhuma emoção. A alma entendida no sentido de πρῶτον κινοῦν, de primeiro movente, tal como a concebe Aristóteles, ou como ponto central do sistema orgânico, ainda é estranha a Homero. As ações do espírito e da alma desenvolvem-se por obra das forças agentes do exterior, e o homem está sujeito a múltiplas forças que a ele se impõem e conseguem penetrá-lo. Daí a freqüência com que Homero se refere às forças, e daí porque dispõe de tantos vocábulos todos eles traduzidos por nós com uma única palavra: "força" (μένος, σθένος, βίη, κῖκυς, ἴς, κράτος, ἀλκή, δύναμις). Essas palavras, porém, têm um significado concreto, de rigorosa evidência, e estão bem longe de indicar a força sob forma abstrata, como mais tarde as palavras δύναμις (*dýnamis*) ou ἐξουσία (*exousía*) que podem ser atribuídas a toda e qualquer função. E cada uma das formas assim indicadas recebe, da maneira particular da ação, o seu *modus* particular, o seu caráter próprio. μένος é, por exemplo, a força que a pessoa experimenta nos membros, ao sentir o impulso de agregar-se a uma ação, ἀλκή, a força defensiva que serve para manter o inimigo à distância; σθένος, o pleno vigor das forças físicas, mas também a potência do dominador; κράτος, a violência, a força de opressão. Em algumas expressões pode-se ainda detectar o primitivo significado religioso de tais forças, como por exemplo quando Alcínoo é designado com a expressão "a sagrada força de Alcínoo": ἱερὸν μένος 'Αλκινόοιο e, similarmente: βίη 'Ηρακληείη, ἱερὴ ἴς Τηλεμάχοιο. É difícil exararmos um juízo sobre essas expressões visto serem elas expressões já cristalizadas, das quais nem mesmo cabe dizer se, exatamente, βίη ou ἴς ou μένος seria a forma originaria. Muitos pensam, e com toda a razão, terem sido elas escolhidas em parte por necessidade métrica. Nomes próprios, como Telêmaco e Alcínoo, não podem estar no nominativo em fim de verso, onde Homero costuma colocá-los; daí o poeta valer-se, neste caso, de uma circunlocução. Também se tem observado que formas adjetivadas como βίη 'Ηρακληείη também se apresentam com nomes que não fazem parte do mundo troiano e, com razão, concluiu-se terem sido eles extraídos de épicas mais antigas. E visto que, em tempos passados, deviam ter tido um sentido particular, foi lembrado[30] que, nos chamados povos primitivos, era freqüentemente atribuída ao rei ou ao sacerdote uma especial força mágica que o elevava acima dos homens de sua estirpe. É provável que essas expressões tivessem servido originariamente para indicar reis e sacerdotes dotados de tal força. Mas é um erro acreditar que tais forças mágicas ainda estejam vivas nos poemas homéricos, porque só o fato de que as formas de circunlocução, às quais nos referimos, têm uma forma rígida e são evidentemente usadas por razões métricas, já nos faz entender que seria absurdo aí buscarmos

30. Friedrich Pfister, *Pauly-Wissowas Real-Encycloädie*, verbete "Kultus", 2117, 33.

representações vitais dos poemas homéricos. Embora na *Ilíada* e na *Odisséia* o poeta fale em forças, jamais alude ao sentido "mágico" delas; e geralmente não encontraremos alusões à magia senão em resíduos isolados que agora já perderam sua vida originária. Os homens homéricos, que ainda não sentem a alma como lugar de origem das próprias forças, não atraem para si, contudo, essa força com práticas mágicas, e sim recebem-na – dom natural – dos deuses.

É certo que, nos tempos que precederam Homero, reinavam magia e feitiçarias; certo é, também, que a concepção homérica da alma e do espírito está relacionada com esses tempos "mágicos", visto que órgãos da alma como νόος e θυμός, destituídos que são da faculdade de pensar e mover-se por si, devem forçosamente estar à mercê do poder mágico, e homens que têm uma tal concepção de sua vida interior devem naturalmente sentir-se expostos ao poder de forças arbitrárias e tenebrosas. Daí podermos inferir qual teria sido, no tempo que precedeu Homero, a concepção que tinha o homem a respeito de si e do seu agir. Mas já os heróis da *Ilíada* não mais se sentem à mercê de forças selvagens e confiam em seus deuses olímpicos, que constituem um mundo bem ordenado e significativo. Ao evoluírem, os gregos completam seu autoconhecimento e, por assim dizer, absorvem em seu espírito humano essa ação divina. É certo que em todos os momentos a fé na magia se manteve viva entre eles, mas ela não existia para aqueles que contribuíram para essa evolução, assim como não existia para Homero; esses homens, com efeito, prosseguem no caminho apontado por Homero. A concepção que o homem tem de si no tempo de Homero, e que podemos reconstruir através da língua homérica, não é puramente primitiva mas tem os olhos voltados para o futuro e constitui a primeira etapa do pensamento europeu.

2. A Fé nos Deuses Olímpicos

Num conto alemão[1], há um fulaninho que sai em busca do medo: o rapaz é tão idiota que nem mesmo sabe o que isso seja. Sem saber o que fazer com ele, seu pai manda-o ir mundo afora para que aprenda, de uma vez por todas, o que seja esse sentimento, já que é isso o que ele tanto deseja. A história pressupõe que o homem normal conheça por instinto o sentimento de medo ante o que é insólito, sem necessidade de aprender, tendo, se for o caso, de andejar um bocado para desaprender. O sentimento do medo diante do novo ocupa um vasto espaço na mente da criança antes que esta ganhe familiaridade com a ordem do mundo que a circunda, e tem um largo domínio na imaginação dos povos primitivos, onde se manifesta em representações religiosas. Não é, portanto, assim tão idiota quem não conhece o medo. Nem é isso, de resto, o que o conto pretende dizer. O idiota conquista a filha do rei e os tesouros encantados, justamente porque ignora o medo. Este sábio-louco, primo de Joãozinho, o garoto feliz, e do pequeno Nicolau[2], demonstra bom senso por não tremer diante de aparições e fantasmas mas só quando a criada lhe despeja um balde de peixes no leito principesco: entre tantas coisas apavorantes, esta é a única evidente e real que o atinge.

Como aprende o homem, como aprendem os povos a distinguir a realidade dos fantasmas? De que modo aprendem a considerar o natural como natural? O apavorante e o insólito apresentam-se primeiramente ao homem como o numinoso ou o demoníaco, que a religião

1. Trata-se do conto de Grimm, *João sem medo* (N. anexada pelas tradutoras italianas, Vera Degli Alberti e Anna Somi Marietti).

2. Referência a outros dois contos de Grimm, cujos protagonistas ocultam, sob uma aparente simplicidade, uma nada comum sabedoria. (*Idem*).

dos primitivos procura capturar ou exorcizar, de maneira que a superação do horror constitui uma transformação das representações religiosas. A fé nos deuses olímpicos, tal como aparece nos poemas da *Ilíada* e da *Odisséia*, já realizou essa transformação e de modo tão radical que se torna difícil para nós entender essa religiosidade, à qual falta em tão alto grau o senso do apavorante. O sábio-louco do conto vence os fantasmas porque não crê neles. E se os gregos se esqueceram do que seja o medo, evidentemente eles também perderam uma determinada fé, e em tal medida que, diante da religião homérica e da fé nos deuses olímpicos criada por Homero, chega-se quase a duvidar de que ainda seja uma fé. Nosso conceito de "fé" pressupõe, de fato, como possível a incredulidade; isso vale não só para a crença nos espíritos mas, com maior razão, para coisas mais dignas de respeito. A "fé", o *credo*, pressupõe a existência de uma fé falsa, de uma fé herética, contra a qual ela se projeta; daí porque a fé está ligada a um dogma pelo qual ou contra o qual as pessoas lutam. Isso não existia no mundo grego. Os deuses são tão evidentes e naturais para os gregos, que estes nem mesmo conseguem imaginar que outros povos possam ter outra fé ou outros deuses.

Quando os cristãos chegaram à América, os deuses dos indígenas foram para eles naturalmente ídolos ou demônios; os hebreus consideravam inimigos de Jeová os deuses de seus vizinhos. Mas, quando Heródoto visitou o Egito e conheceu os deuses nativos, pareceu-lhe coisa natural encontrar também ali, Apolo, Dioniso e Ártemis: Bupástis chama-se em grego justamente Ártemis (2, 137), Hórus é chamado pelos gregos de Apolo, Osíris é, em grego, Dioniso (2, 144), e assim por diante. Assim como em grego se chama rei diferentemente do que se chama em egípcio, assim como ele, na qualidade de soberano grego, carrega insígnias diferentes das do soberano persa, assim como o navio ou o caminho têm nomes diferentes em grego e em egípcio e, no Egito, têm um aspecto diferente dos da Grécia, assim também os deuses dos egípcios diferem dos gregos, mas ainda assim podem ser "traduzidos" para a língua grega e para conceitos gregos. É bem possível que nem todos os povos tenham todas as divindades; Heródoto conhece mesmo algumas divindades bárbaras para as quais não pode indicar um nome grego; mas trata-se exatamente, no caso, de deuses especificamente bárbaros. Nisso, portanto, os gregos não pensam como os hebreus, os cristãos e os muçulmanos, para os quais só existe o seu próprio, único e verdadeiro Deus, que só pode ser reconhecido desde que nos convertamos a ele. Essa concepção é facilitada pelo fato de que, espalhados por diversos países, os gregos honram seus deuses sob aspectos diferentes e sob nomes diferentes. Ártemis de Éfeso, a deusa dos cem seios, tem um aspecto diferente da caçadora de Esparta. Então o que há de estranho se ela assume, no Egito, outra forma e outro nome?

Os deuses dos gregos pertencem à ordem natural do mundo e já por isso não estão presos a limites nacionais ou a determinados grupos. Como podem, de resto, ser deuses aqueles cuja existência nos surge de modo tão natural e evidente? Quem poderia negar, por exemplo, a existência de Afrodite? Ela atua de modo visível entre todos os outros povos do mesmo modo que age entre os gregos e até mesmo entre os animais. É simplesmente absurdo alguém afirmar que não "crê" em Afrodite, a deusa do amor; podemos fazer pouco caso dela, podemos não dar-lhe atenção, como o fez o caçador Hipólito, mas nem por isso Afrodite deixa de existir e agir. Assim também agem e existem Atena e Ares. E quem ousará contestar que não é Zeus quem, definitivamente, custodia a sagrada ordem do mundo? Os deuses existem como existem o riso e o pranto, como vive à nossa roda a natureza, como nos é dado efetuar coisas grandes e solenes, árduas e difíceis, gentis e alegres. Em toda a parte, o efeito denuncia a causa vivente. Mas, poder-se-á objetar que, precisamente na Grécia, houve quem negasse os deuses; Anaxágoras e Diágoras foram banidos do país e Sócrates foi condenado à morte, todos eles porque negavam a existência dos deuses. Pois bem, mesmo estes processos demonstram em que sentido podemos falar de fé religiosa e de incredulidade.

Quase todas as perseguições judiciárias por ateísmo chegadas até nós num eco da antigüidade ocorrem no breve período que vai do início da guerra peloponésica ao fim do século V, isto é, no espaço de trinta anos e numa época em que já se havia extinguido a verdadeira vida dos deuses do Olimpo. São processos ditados não pela juvenil intolerância de uma religiosidade vigorosa e consciente, e sim pela irritação provocada pela defesa de uma posição perdida. Sobre a fé de um tempo ainda unitariamente religioso eles ainda nada nos dizem. Não se trata nem mesmo de uma questão de "fé", como nos processos cristãos contra os heréticos. Pondo-se de lado o fato de que os verdadeiros motivos desses processos inserem-se mais no campo político do que no religioso – que, por exemplo, com a condenação do filósofo Anaxágoras, o que se tinha em mente era atingir o homem político Péricles, servindo, portanto, o motivo religioso de pretexto para ferir o inimigo político na sua posição dificilmente atacável –, também as disputas religiosas não eram disputas sobre a "fé" Esses processos por impiedade não diziam respeito aos "heterodoxos", isto é, aos seguidores de outra religião ou de outra fé, mas aos filósofos. Estes não eram acusados por negarem um determinado dogma, já que a religião grega não conhecia o dogma e nós, por exemplo, jamais tivemos notícia de que se tenha procurado induzir um filósofo grego a repudiar sua própria doutrina como errônea; os filósofos eram de preferência acusados de ἀσέβεια (asébeia): de impiedade em relação aos deuses; isso, numa tradução aproximada que nos foi possível dar da palavra

grega. A ἀσέβεια, punível com a morte, é uma ofensa às coisas sagradas: ἀσεβής (asebḗs) é, por exemplo, quem subtrai as oferendas votivas, quem danifica as imagens sagradas, profana o templo, divulga os segredos dos mistérios e assim por diante. Aos filósofos era impossível, evidentemente, imputar coisas do gênero.

O sentido das perseguições por *asébeia* só se pode explicar com o auxílio de outro conceito grego. Conhecemos o texto do auto de acusação contra Sócrates. Nele, segundo a tradução mais comum, declara-se: Sócrates é culpado de não crer nos deuses nos quais a cidade crê e de introduzir outros e novos deuses. A palavra, que nessa frase é traduzida por "crer", é νομίζειν (nomízein). Na lei, com base na qual Sócrates foi condenado, essa palavra devia constar: "Quem não νομίζει os deuses da cidade, é condenado à morte", o que, traduzido com muita aproximação, significa: "quem não crê nos deuses da cidade" Com a palavra νομίζειν os atenienses do ano 399 entendiam: julgar verdadeira a existência dos deuses. Sócrates, opinavam eles, nega a existência dos deuses; e, por intermédio de seu demônio, essa sua estranha voz interior, quer introduzir novos deuses, "novos demônios" que deveriam substituir os antigos. Ele, portanto, não era apontado como descrente ou herege, e sim como negador dos deuses. Também por essa razão, tal acusação não pode estar de acordo com as velhas concepções religiosas, visto que o conceito da inexistência dos deuses só pôde, de modo geral, manifestar-se por volta do século V e só o encontramos claramente expresso no sofista Protágoras. É, porém, verdade que, mesmo antes, uma lei podia sujeitar a penas severas aqueles que não νομίζουσιν os deuses. Mas então νομίζειν significa "julgar digno, estimar", como nos diz a palavra νόμισμα (nómisma), derivada de νομίζειν. νόμισμα significa o que é digno, que tem valor: por exemplo, a moeda, o latino *numismo*, do qual deriva nossa palavra "numismática" E de fato, Ésquilo emprega aquela quando fala de quem não respeita os deuses, isto é, de quem não se importa com eles[3]. A lei que prescrevia "respeitar os deuses" era, antes de tudo, interpretada como uma proibição de cometer atos de manifesta *asébeia*, isto é, sacrilégios, mas por outro lado também era lida como uma exortação a participar das manifestações religiosas oficiais, tanto que os amigos de Sócrates puderam declarar explicitamente em sua defesa que ele sempre havia cumprido os sacrifícios rituais. Essas normas, vigentes na Grécia ao tempo da primitiva vida religiosa, não diziam respeito, de maneira alguma, às crenças, e muito menos às profissões de fé, aos dogmas e coisas do gênero. So-

3. *Pers.*, 498: ver também Eur., *Med.*, 493. Sobre θεοὺς νομίζειν, ver K. Latte, *Gnomon*, 1931, 120; J. Tate, *Cl. Rev.*, 50, 1936, 3 e 51, 1937, 7, Cf. ἡγεῖ θεοὺς, Aristóf., *Eq.*, 32. O processo contra Protágoras é evidentemente uma lenda: Plat., *Men.*, 91 E; mas cf. E.R. Dodds, *The Greeks and The Irrational,* 189 com nota 66.

mente durante um breve período, quando o iluminismo filosófico pareceu destruir a ordem estável da sociedade humana, é que ocorreram perseguições contra os negadores de Deus, e somente em Atenas. Mas para condená-los foi mister que, sem se aperceberem disto, atribuíssem a uma palavra da antiga lei um sentido que ela, na origem, não tinha; e uma história da língua, que teria podido salvar Sócrates, não existia na época. Mais uma vez vamos ouvir, agora já na antigüidade mais tardia, falar de intolerância religiosa, a saber, no tempo das perseguições contra os cristãos. Mas nesse caso, não era a fé que tinha importância para os pagãos; os cristãos são perseguidos sobretudo por recusarem-se a tomar parte no culto oficial, em especial no culto ao imperador e, portanto, nas cerimônias do Estado. Jamais se exigiu dos cristãos que renegassem sua fé, mas apenas que participassem das prescritas cerimônias de culto. A recusa dos cristãos, porém, advém do fato de que, para eles, a religião é um ato de fé e de sentimento.

O que era, portanto, a religião grega? Por ventura é no culto que se acha a sua essência? E o culto, sem isto que chamamos de fé, é talvez algo que difere da magia, isto é, da tendência a forçar a divindade a dobrar-se ante o querer humano por meio de antigos e sagrados encantamentos? Mas então retornaríamos exatamente àquele sombrio terror do qual a religião olímpica parece ter-se afastado. Ou será que a mais profunda necessidade religiosa dos gregos se manifestou apenas nos mistérios de Elêusis e de Samotrácia ou naquelas seitas dionisíacas, órficas ou pitagóricas que alimentavam esperanças de redenção e expectativas de uma vida feliz após a morte?

Na realidade, a partir do Romantismo, foi nessa esfera que se buscou a verdadeira religiosidade dos gregos, pois, enquanto Winckelmann e o "clássico" Goethe haviam visto os deuses do Olimpo mais como personificações de uma fantasia artística do que como verdadeiros objetos de real veneração, Creuzer quis procurar as mais genuínas e profundas forças religiosas dos gregos nas obscuras esferas do simbolismo, do misticismo e do êxtase, embora, assim fazendo, tenha voltado a transpor para a época clássica e pré-clássica muitos elementos do mundo antigo mais tardio[4] A partir de então é que se discute se também diante dos deuses do Olimpo, que, frente a todos os mistérios e a todas as formas tônicas e extáticas do culto, são os verdadeiros deuses pan-helênicos e "clássicos", reinantes na poesia e nas artes plásticas, não existiria uma atitude que poderíamos, ainda que com decisivas modificações, chamar de "fé"[5]. Não há dúvida que

4. Ver Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, 1936.

5. Em tempos mais recentes, foi sobretudo Walter F. Otto quem procurou representar o conteúdo religioso dos deuses olímpicos: *Die Götter Griechenlands*, Bonn, 1929 (3ª ed., Frankfurt am Main 1947). Cf. também K. Von Fritz, "Greek Prayers", "*Rev. of*

esses deuses olímpicos são algo mais do que o produto de um espírito brincalhão ou mesmo frívolo, embora para nós, educados nas concepções de fé e de religião do Novo e do Velho Testamento, não seja realmente fácil entender-lhes o sentido. Aos gregos pareceria estranho o modo como Gedeão, no *Livro dos Juízes* (6, 36-40), conversa com seu Deus: Gedeão quer entrar em guerra contra os medianitas e roga a Deus que lhe conceda um sinal de sua proteção; ele porá uma pele sobre a eira e, na manhã seguinte, a pele deverá estar úmida de orvalho e a eira, ao redor, enxuta. Isso será o testemunho de que Deus não o esqueceu. Deus cede a Gedeão e atende em tudo seu pedido. Mas Gedeão roga de novo a Deus: desta vez é, ao contrário, a pele que deve permanecer enxuta e a eira úmida. A graça revela-se, assim, na subversão da ordem natural das coisas: para Deus nada é impossível. Também no mito grego acontece de os heróis pedirem um sinal visível da assistência divina, mas os sinais, nesse caso, são o raio, o vôo de um pássaro, um espirro, coisas, todas elas, que, segundo as leis da verossimilhança, não se pode admitir que ocorram justamente no momento desejado, mas das quais sempre se poderia dizer que ocorreram por um feliz acaso (ἀγαθῇ τύχῃ). Mas que o postulante peça, sem mais, que a ordem natural seja invertida, como pretende Gedeão, e que se fortaleça a fé como paradoxo, isso os gregos não podem admitir. O dito atribuído a Tertuliano "Credo quia absurdum" não é grego, e contrasta mesmo com a mentalidade greco-pagã[6] Segundo a concepção clássica grega, até mesmo os deuses estão sujeitos à ordem do cosmos, e eles, em Homero, sempre tomam parte na ação do modo mais natural. Até quando Hera obriga Hélio a mergulhar, veloz, no oceano, o fato permanece "natural", pois Hélio é apresentado como um auriga que, por uma vez, pode muito bem fazer seus corcéis correrem mais rápido do que de costume. Certamente esta não é uma magia que tenta subverter a natureza. Os deuses gregos não podem criar do nada (não existe, por isso, entre os gregos, uma história da criação)[7]; não podem senão inventar ou transformar. Poder-se-ia quase dizer que o sobrenatural atua, em Homero, segundo uma ordem pré-estabelecida. Pode-se mesmo fixar regras, segundo as quais os deuses intervêm nos acontecimentos da vida terrena[8]

Religion", 1945, 5 e ss.; e mais os livros de H. Fränkel e E.R. Dodds, cit., na p. 29, nota.

6. Ao contrário dos gregos, que, da idéia de um cosmos ordenado deduzem a existência de Deus, para os cristãos, essa existência revela-se através do paradoxo. Ver, por exemplo, Pseudo-Atan., *Quaestiones ad Antiochum*, c. 136 (Migne, XXVIII, 682).

7. Ulrich von Wilamowitz observou, amiúde (por exemplo em *Platon*, I, 601), que não pode surgir uma ciência natural onde existe a crença na criação do mundo.

8. Sobre o milagre em Homero, cf. H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, p. 30; *Dichtung und Philosophie*, pp. 91 e ss.

Em Homero, os deuses promovem todas as mutações. A *Ilíada* tem início com a peste mandada por Apolo; Agamêmnon é induzido a restituir Criseida e, ao tomar para si, em compensação, Briseida, provoca o desprezo de Aquiles. Desse modo é encaminhada a ação do poema. No início do segundo livro, Zeus manda a Agamêmnon um sonho enganador para prometer-lhe a vitória e induzi-lo à batalha; o que é ocasião de lutas e infortúnios para os gregos. E assim vamos em frente. No começo da *Odisséia*, temos a reunião dos deuses, na qual se decide o retorno de Odisseu, e os deuses continuam intervindo até que, por último, Odisseu, com a ajuda de Atena, mata os pretendentes. Duas ações desenvolvem-se paralelamente: uma no mundo superior dos deuses, a outra na terra, e tudo o que sucede aqui embaixo acontece por determinação dos deuses.

A ação humana não tem nenhum início efetivo e independente; o que é estabelecido e realizado é decisão e obra dos deuses. E, já que a ação humana não tem em si o seu princípio, muito menos terá um fim próprio. Só os deuses agem de modo a alcançar aquilo que se propuseram; e se até o deus não pode levar a bom termo todas as coisas, se a Zeus, por exemplo, não é concedido salvar da morte o filho Sarpédon, ou se Afrodite chega mesmo a ser ferida em combate, pelos menos poupa-se a eles a dor dos homens, condenados à morte.

Essa vida superior dos deuses confere um sentido próprio à existência terrena. Agamêmnon parte para a guerra e quer vencer, mas Zeus de há muito estabeleceu que os gregos devam ser derrotados; e assim, tudo o que os homens realizam, com fervor e paixão, pondo em jogo até mesmo a vida, é guiado pela mão ligeira dos deuses: seus propósitos se cumprem e só eles sabem como todas as coisas irão terminar. Essa ação dos deuses na epopéia homérica foi batizada de "máquina divina", como se o poeta pudesse fazer intervir os deuses a seu talante, como se se tratasse de um artifício poético para repor em movimento a ação bloqueada.

Na antiga epopéia mais tardia essa "máquina divina" petrificou-se de tal forma que Lucano pôde eliminá-la[9], se bem que seus contemporâneos o tenham reprovado por isso. Mas certamente não depende do arbítrio do poeta homérico estabelecer quando os deuses devem entrar em cena; porque, pelo contrário, eles intervêm nos momentos em que a "máquina divina" é de todo supérflua, pois o deus não intervém para justificar uma ação dificilmente justificável mas exatamente ali onde, para a consciência moderna, a intervenção do deus é elemento perturbador de uma ação simples e corriqueira.

No início mesmo da *Ilíada*, quando explode a contenda entre Agamêmnon e Aquiles, Agamêmnon pretende a restituição de Briseida

9. Para ele, de resto, também o mundo perdeu seu significado, Cf. Wolf H. Friedrich, *Hermes*, 73, 1938, 381 e ss.

e provoca Aquiles de modo que este agarra da espada e pergunta a si mesmo se deve ou não enfrentar Agamêmnon. É quando Atena aparece (ela se manifesta, como está dito expressamente, apenas a Aquiles); conversa com ele e aconselha-o a não deixar-se levar pela ira; se conseguir dominar-se, a vantagem será dele. Aquiles segue sem hesitar o conselho da deusa e coloca de novo a espada na baínha. O poeta não necessitava, aqui, de nenhuma "máquina"; Aquiles simplesmente se domina e o fato de que não se atira contra Agamêmnon poderia encontrar justificativa num impulso interior. A intervenção de Atena é, para nós, um elemento que mais atrapalha a motivação do que a torna aceitável; mas para Homero, a divindade, aqui, é necessária. Nós esperaríamos por uma "decisão", isto é, uma reflexão e uma ação de Aquiles; em Homero, porém, o homem ainda não se sente promotor da própria decisão; isso só ocorrerá na tragédia. Em Homero, toda vez que o homem, depois de haver refletido, toma uma decisão, sente-se impelido a isso pelos deuses. Até mesmo a nós, se mentalmente voltamos ao passado, muita vez não nos parece termos sido nós que agimos, e chegamos mesmo a nos perguntar como nos veio tal idéia, tal pensamento. Se, em seguida, ao conceito de que o pensamento nos tenha "vindo", dermos uma interpretação religiosa, não estaremos longe da fé homérica. Poderíamos aqui lembrar como tais concepções se apresentam de forma um tanto rígida nas doutrinas filosóficas da *assistentia Dei* de Descartes e dos ocasionalistas. Em Homero, não existe a consciência da espontaneidade do espírito humano, isto é, a consciência de que as determinações da vontade e, em geral, dos movimentos do ânimo e dos sentimentos tenham origem no próprio homem. O que vale para os acontecimentos da epopéia vale também para o sentimento, o pensamento e a vontade: cada um deles tem sua origem nos deuses. Muito acertadamente se pode aqui falar de uma fé nos deuses. Essa função do divino foi várias vezes salientada por Goethe e, de forma mais concisa, no colóquio com Riemer: "O que o homem honra como Deus é a expressão de sua vida interior"[10] Historicamente poder-se-ia afirmar o inverso: a vida interior do homem é o divino captado no próprio homem. De fato, o que mais tarde será entendido como "vida interior" apresentava-se, na origem, como intervenção da divindade.

Com isso, porém, apenas chegamos a algo bastante genérico: todo primitivo se sente ligado aos deuses e ainda não conquistou a consciência da sua própria liberdade. Os gregos foram os primeiros a romper esses laços de dependência, instaurando, assim, as bases para a nossa civilização ocidental. É possível encontrarmos em Homero elementos que prenunciem essa evolução? Observemos com atenção. Na cena

10. Wolfgang Goethe, *Gespräche* (Biedermann), p. 1601.

lembrada, Atena intervém exatamente onde se manifesta um verdadeiro mistério: não apenas algo insólito, e sim o milagre do irromper da espiritualidade no mundo das aparências, ou seja, o mistério que interessa a Descartes. Até mesmo a imprescritibilidade desse mundo do espírito, que ao tempo de Homero é ainda desconhecido, é, por assim dizer, interceptada pela fé no divino; uma sensação certa e clara do que é natural, uma sensibilidade, poder-se-ia dizer, da razão, permite que em Homero a intervenção dos deuses ocorra exatamente naqueles casos em que o espírito, a vontade e o sentimento, o sentido do acontecer tomam uma nova direção.

Na cena descrita, uma leve esfumatura distingue a fé grega de todo e qualquer orientalismo. Atena começa dizendo: "Eu venho do céu para aplacar teu desdém, se quiseres, segue-me" (εἴ κε πίθηαι).

Quanta elegância nessas breves palavras! Um discurso desses pressupõe formas sociais aristocráticas: contendo as recíprocas exigências, um respeita o outro com senso de cavalheiresca cortesia. Essa nobre contenção regula as relações entre os imortais e os mortais. O deus grego não avança em meio a turbilhões e tempestades para aturdir o homem, e o homem não se aterroriza com sua debilidade diante do divino. É quase a um seu par que Atena diz: "Segue-me, se quiseres", e Aquiles responde, franco e seguro: "Mesmo quando estamos irados, convém seguir os deuses" Em Homero, quando um deus aparece ao homem, não o reduz a pó mas, ao contrário, eleva-o e o torna livre, forte, corajoso e seguro. Toda vez que se deva cumprir algo de elevado e decisivo, o deus entra em cena para prevenir e exortar, e o homem escolhido para a ação prossegue, confiante, o seu caminho. Pode-se observar uma certa diferença entre a *Ilíada* e a *Odisséia* no fato de que, na *Ilíada*, a ação dos deuses manifesta-se a cada guinada dos eventos, ao passo que, na *Odisséia,* os deuses funcionam mais como fiéis acompanhantes da ação humana. Num ponto, os dois poemas concordam: toda vez que se efetua uma ação incomum, sua origem se encontra no divino. Mas tudo o que não se quer reconhecer como ato próprio é ação cega, louca, abandonada pelo deus. Em Homero, não são os fracos, mas sim os fortes e os poderosos os que mais próximos estão de Deus; o sem-deus, aquele de quem os deuses não se aproximam, a quem eles nada doam, é Tersites. E a sensação que o homem experimenta diante do divino não é o terror e nem mesmo o susto ou o medo[11], e nem sequer a devoção ou o respeito, sensações estas ainda muito afins com o horror e que concebem o

11. Também acontece, naturalmente, que se sinta medo da divindade, como na *Il.*, XXIV, 116; XV, 321 e ss.; mas esse medo não difere daquele que se sente em relação ao homem; a palavra que significa "temor a Deus" (δεισιδαιμονία) equivale, para os gregos, a "superstição"

divino num sentido infinitamente mais apavorante do que qualquer dos acontecimentos registrados em Homero. Naturalmente, a divindade tampouco é entendida com humildade ou amor, o que só acontecerá com o cristianismo. O sentimento particular com que os homens de Homero acolhem o divino, quando este vai ao encontro deles, é ressaltado na cena de Aquiles: "Atena surgiu por detrás e o agarrou pelos cabelos. Aquiles estremeceu e virou-se; súbito, reconheceu Palas Atena; os olhos dela resplandeciam, terríveis." Surpresa, espanto e admiração são os sentimentos que o aparecer da divindade desperta no homem de Homero. Em muitos pontos da *Ilíada* e da *Odisséia*, com o aparecer do deus, o homem fica pasmo e maravilhado diante da divindade que a ele se manifesta. E por ventura não será o ato da oração, para os gregos dos séculos mais tardios, também um gesto de admiração?

A surpresa e a admiração não constituem um sentimento especificamente religioso, nem mesmo em Homero. Também as belas mulheres e os fortes heróis são olhados com admiração; os arneses artisticamente trabalhados são "maravilhosos de ver"

No entanto, o sentimento que o grego experimenta diante do belo vem sempre acompanhado de uma espécie de frêmito religioso; para ele, a admiração sempre conservará alguma coisa do seu caráter de horror sublimado. É um sentimento muito difuso em relação ao qual os gregos dos primeiros séculos tinham uma particular receptividade. Experimenta-se admiração não pelas coisas que nos são inteiramente estranhas, mas pelas que são apenas mais belas e mais perfeitas do que o comum. A expressão grega que indica admiração (θαυμάζειν) deriva de θεᾶσθαι, que significa "ver" A admiração é contemplação acompanhada de espanto; diferentemente do horror, não se apodera inteiramente do homem. O olho dá distância às coisas e as capta como objetos. Se, portanto, o horror diante do desconhecido é substituído pela admiração pelo belo, o divino torna-se mais distante e, ao mesmo tempo, mais familiar, não se apossa inteiramente do homem, não o sujeita a si, e todavia fica mais natural.

O homem de Homero é livre diante de seu Deus; se dele recebe um dom, orgulha-se disso mas continua modesto, pois está consciente de que toda grandeza provém da divindade. E quando o homem tem de sofrer por causa de um deus, como Odisseu por causa de Posídon, não se humilha nem se curva, mas afronta corajosamente essa hostilidade e, apesar da paixão, contém seu sentimento entre a humildade e a arrogância. Mas não é fácil respeitar essa sutil linha de demarcação; a divindade grega, diferentemente da divindade hebraica, indiana ou chinesa, incita à imitação, e os gregos sempre correram o risco de superar limites com presunçosa temeridade. Essa ambiciosa paixão (isso que os gregos chamam de *hýbris*) a Europa herdou dos gregos (apesar do cristianismo, e mesmo, em certo senti-

do, potenciada pelo cristianismo) como um vício contraposto às suas virtudes que sempre lhe cumpriu duramente expiar. Esses deuses são ῥεῖα ζώοντες (da vida fácil), sua vida é particularmente "vida", porque eles não conhecem as trevas e a imperfeição que a morte introduz na vida do homem, mas sobretudo porque é uma vida consciente e o sentido e o fim de ação estão presentes para os deuses de maneira distinta do que estão para os homens. As contendas, as adversidades e as desilusões são conhecidas dos deuses apenas por tornarem suas vidas mais intensas. A luta e o prazer exercitam-lhes as forças, e os deuses estariam mortos se eles próprios não conhecessem o ciúme e a ambição, a vitória e a derrota.

A morte e as trevas são relegadas o mais longe possível para os confins do mundo. A morte é um nada ou pouco mais que um nada, no qual eles precipitam os homens. Sobre toda vida terrena paira, como uma sombra, o pensamento de que até as coisas mais prósperas e fortes deverão morrer, e esse pensamento pode lançar os homens na mais profunda melancolia. Mas embora cumpram com fidelidade seus deveres para com os defuntos, o pensamento da morte tem pouquíssima importância em suas vidas. E já que todas as coisas viventes têm um fim, também a livre vida dos deuses encontra um limite naquilo que, se não por cego acaso, pelo menos segundo uma ordem preestabelecida, deve acontecer; no fato, por exemplo, de que os mortais devem morrer. Assim também os deuses procuram moderar os seus recíprocos desejos e, após as querelas e os litígios, Zeus termina restabelecendo a paz e os reconcilia diante do néctar e da ambrosia. Às vezes, ameaça com violência e lembra os selvagens tempos primitivos. Mas Homero evita evocar as lutas que o Olimpo teve de sustentar contra Cronos e os Titãs e contra os Gigantes. Nesses mitos da luta dos deuses, reflete-se, sem sombra de dúvida, o fato de que os deuses do Olimpo nem sempre reinaram, de que em tempos passados existia uma outra religião e, embora nesses deuses vencidos não se devam ver simplesmente as divindades nas quais os homens dos tempos antigos acreditaram, permanece o contraste, indicando no que consiste a essência dos novos deuses. Os derrotados não são espíritos malignos, astutos, sensuais; são selvagens, desregrados, nada mais que pura força bruta. Os deuses do Olimpo fizeram triunfar a ordem, o direito, a beleza. A titanomaquia e a gigantomaquia são o testemunho, para os gregos, de que seu mundo se impôs a algo estranho; juntamente com a luta contra as Amazonas e contra os Centauros, permanecem elas para sempre como símbolos da vitória grega sobre o mundo bárbaro, sobre a força bruta e sobre o horror.

Muitos elementos da primitiva religião grega sobreviveram até nos tempos mais luminosos da Grécia, porque o sentido do pavoroso e do espectral, a crença supersticiosa nos espíritos e as práticas de magia jamais cessaram. Se falta esse elemento na epopéia é porque

foi conscientemente posto de lado[12] Assistimos à última fase dessa evolução na *Ilíada*, onde as representações da Moira e do Demônio* ganham realce maior que na *Odisséia*. São numerosos em Homero os vestígios de uma fé primitiva. Vários dos sonoros epítetos, ostentados pelos nomes dos deuses em Homero, certamente serviram, já em tempos anteriores, para a evocação mágica do nume; vários deles designaram o deus numa função especial, o que não mais condiz com sua essência purificada, como, por exemplo, o "longínquo e dardejante Apolo", "Zeus reunidor de nimbos"; outros mais existem que também recordam a primitiva forma animalesca do deus: "Atena dos olhos de coruja", "Hera dos olhos bovinos" Mas entre esses epítetos, que nos habituamos a considerar como tipicamente homéricos, surge algo, por vezes, que, na verdade, é ainda mais homérico, como quando Apolo e Atena, por exemplo, são chamados simplesmente de "os deuses belos e grandes" Predomina aqui um elevado sentimento de respeito e admiração; mas a antiga fé ainda não está de todo esquecida e a nova concepção homérica dos deuses é ainda jovem. Poder-se-á discutir se foram já os nobres da Tessália que elevaram Zeus, senhor do Olimpo tessálico, a rei dos imortais e pai dos deuses e dos homens; mas será impossível afirmar que o total desaparecimento de todas as formas ctônicas, da veneração pela Mãe terra, por Gaia e Deméter – traço este essencial e característico da religião homérica –, tenha ocorrido só porque os grandes da Tessália quiseram deliberadamente libertar sua religião de toda e qualquer forma de grosseria. Isso terá ocorrido sobretudo nas colônias da Ásia Menor, entre aqueles gregos que se haviam desligado do solo pátrio e de seus antigos centros de culto. A inteligibilidade e a clareza da fé homérica deverão ser, em geral, atribuídas àqueles livres aristocratas das cidades da Ásia Menor, que, agora independentes, haviam-se afastado da Grécia e, deixando após si as obscuras forças da terra, erigiam o seu celeste Zeus em senhor dos deuses e dos homens. Esses deuses não nasceram do culto nem surgiram das especulações dos sacerdotes, mas foram criados no canto, juntamente com os heróis aqueus. Estes últimos, porém, nasceram da lembrança do mundo heróico micênico e da nostalgia pelos tempos que se foram e pela pátria abandonada ("Como são agora os homens...", diz-se, suspirando de saudade, em Homero). Esse

12. Cf. Karl Deichgräber, *Antike*, 15, 1939, 118 e ss. A propósito da "naturalidade" dos deuses homéricos, ver Julius Stenzel, *Platon der Erzieher*, 14 e ss.

* A palavra "demônio" provém do grego *daimónion* e não tinha nenhuma conotação de "espírito mau" ou "caráter diabólico", que passou a ser-lhe atribuída a partir do Velho Testamento. Seu sentido original era apenas o de "ser sobrenatural intermediário entre a divindade e o homem" e, por extensão, "divindade", "poderio divino". (N. do R.).

mundo distante não está, porém, irremediavelmente perdido como a idade de ouro ou o paraíso, mas ainda é acessível à lembrança e concebido como história de seu próprio passado. Assim, o sentimento com que se acolhem essas figuras não é de nostalgia ou de saudade por aquilo que não mais pode retornar, mas de admiração. E dessa nostalgia por algo que se perdeu nascem também os deuses do Olimpo: verdadeiros e reais, mas sublimados na distância.

Heródoto, ele próprio originário da terra dessa poesia, afirma que Homero e Hesíodo deram aos gregos os seus deuses. E, já que Homero também deu aos gregos uma língua literária acessível a todos, cumpre-nos pensar que tenha sido Homero (tomando esse nome no sentido muito vago por ele assumido na pesquisa filológica) quem forjou o mundo espiritual dos gregos, sua fé e seu pensamento. Esses deuses homéricos nos são familiares demais para que possamos avaliar quão ousado tenha sido criá-los. Mesmo que essas figuras olímpicas nunca tenham reinado sozinhas, mesmo que, especialmente em terra firme, se conservassem ou até se introduzissem novas divindades ctônicas, místicas e extáticas, ainda assim a arte, e poesia e todos os mais altos interesses espirituais foram determinados pela religião homérica. Quando, pouco depois da criação da *Ilíada* e da *Odisséia*, as artes plásticas gregas tendem a representar os deuses como grandes e belos[13], e para essas imagens da divindade são construídas edifícios que não estão destinados a um culto determinado ou a um determinado mistério, mas só querem servir como uma bela morada para a bela imagem do deus, nada mais fazem os artistas do que construir em pedra o que o poeta expressou com a palavra. E durante três séculos, a arte grega não se cansou de representar esses deuses cada vez mais belos e mais dignos de admiração[14] Mesmo quando, por exemplo, no princípio da tragédia ática, as forças tenebrosas recuperam a importância e novamente se agita o obscuro sentido do horror, são sempre os deuses do Olimpo que continuam dando seu estilo e o tom à grande arte: e até mesmo Ésquilo, mais de uma vez, toma a vitória dos deuses do Olimpo sobre os antigos demônios como matéria de suas criações poéticas, levando, assim, a ação de seus dramas a uma solução harmoniosa.

Ainda que na epopéia homérica caiba aos deuses enformar os acontecimentos, o interesse do poeta não está de modo particular direcionado para a cena celeste, mas volta-se sobretudo para a ira de Aquiles e para as aventuras de Odisseu. Mas o destino dos heróis não

13. Sobre o significado desses dois conceitos para a estética grega, cf. W. J. Verdenius, *Mnemosyne*, 3, 1949, 2, 294.

14. Que a influência de Homero se estenda até a Era Helenística é o que demonstra Rodenwald, "Abhandl. d. Preuss. Ak.", 1943, n. 13.

foi conscientemente posto de lado[12] Assistimos à última fase dessa evolução na *Ilíada*, onde as representações da Moira e do Demônio* ganham realce maior que na *Odisséia*. São numerosos em Homero os vestígios de uma fé primitiva. Vários dos sonoros epítetos, ostentados pelos nomes dos deuses em Homero, certamente serviram, já em tempos anteriores, para a evocação mágica do nume; vários deles designaram o deus numa função especial, o que não mais condiz com sua essência purificada, como, por exemplo, o "longínquo e dardejante Apolo", "Zeus reunidor de nimbos"; outros mais existem que também recordam a primitiva forma animalesca do deus: "Atena dos olhos de coruja", "Hera dos olhos bovinos" Mas entre esses epítetos, que nos habituamos a considerar como tipicamente homéricos, surge algo, por vezes, que, na verdade, é ainda mais homérico, como quando Apolo e Atena, por exemplo, são chamados simplesmente de "os deuses belos e grandes" Predomina aqui um elevado sentimento de respeito e admiração; mas a antiga fé ainda não está de todo esquecida e a nova concepção homérica dos deuses é ainda jovem. Poder-se-á discutir se foram já os nobres da Tessália que elevaram Zeus, senhor do Olimpo tessálico, a rei dos imortais e pai dos deuses e dos homens, mas será impossível afirmar que o total desaparecimento de todas as formas ctônicas, da veneração pela Mãe terra, por Gaia e Deméter – traço este essencial e característico da religião homérica –, tenha ocorrido só porque os grandes da Tessália quiseram deliberadamente libertar sua religião de toda e qualquer forma de grosseria. Isso terá ocorrido sobretudo nas colônias da Ásia Menor, entre aqueles gregos que se haviam desligado do solo pátrio e de seus antigos centros de culto. A inteligibilidade e a clareza da fé homérica deverão ser, em geral, atribuídas àqueles livres aristocratas das cidades da Ásia Menor, que, agora independentes, haviam-se afastado da Grécia e, deixando após si as obscuras forças da terra, erigiam o seu celeste Zeus em senhor dos deuses e dos homens. Esses deuses não nasceram do culto nem surgiram das especulações dos sacerdotes, mas foram criados no canto, juntamente com os heróis aqueus. Estes últimos, porém, nasceram da lembrança do mundo heróico micênico e da nostalgia pelos tempos que se foram e pela pátria abandonada ("Como são agora os homens...", diz-se, suspirando de saudade, em Homero). Esse

12. Cf. Karl Deichgräber, *Antike*, 15, 1939, 118 e ss. A propósito da "naturalidade" dos deuses homéricos, ver Julius Stenzel, *Platon der Erzieher*, 14 e ss.

* A palavra "demônio" provém do grego *daimónion* e não tinha nenhuma conotação de "espírito mau" ou "caráter diabólico", que passou a ser-lhe atribuída a partir do Velho Testamento. Seu sentido original era apenas o de "ser sobrenatural intermediário entre a divindade e o homem" e, por extensão, "divindade", "poderio divino". (N. do R.).

mundo distante não está, porém, irremediavelmente perdido como a idade de ouro ou o paraíso, mas ainda é acessível à lembrança e concebido como história de seu próprio passado. Assim, o sentimento com que se acolhem essas figuras não é de nostalgia ou de saudade por aquilo que não mais pode retornar, mas de admiração. E dessa nostalgia por algo que se perdeu nascem também os deuses do Olimpo: verdadeiros e reais, mas sublimados na distância.

Heródoto, ele próprio originário da terra dessa poesia, afirma que Homero e Hesíodo deram aos gregos os seus deuses. E, já que Homero também deu aos gregos uma língua literária acessível a todos, cumpre-nos pensar que tenha sido Homero (tomando esse nome no sentido muito vago por ele assumido na pesquisa filológica) quem forjou o mundo espiritual dos gregos, sua fé e seu pensamento. Esses deuses homéricos nos são familiares demais para que possamos avaliar quão ousado tenha sido criá-los. Mesmo que essas figuras olímpicas nunca tenham reinado sozinhas, mesmo que, especialmente em terra firme, se conservassem ou até se introduzissem novas divindades ctônicas, místicas e extáticas, ainda assim a arte, e poesia e todos os mais altos interesses espirituais foram determinados pela religião homérica. Quando, pouco depois da criação da *Ilíada* e da *Odisséia*, as artes plásticas gregas tendem a representar os deuses como grandes e belos[13], e para essas imagens da divindade são construídas edifícios que não estão destinados a um culto determinado ou a um determinado mistério, mas só querem servir como uma bela morada para a bela imagem do deus, nada mais fazem os artistas do que construir em pedra o que o poeta expressou com a palavra. E durante três séculos, a arte grega não se cansou de representar esses deuses cada vez mais belos e mais dignos de admiração[14] Mesmo quando, por exemplo, no princípio da tragédia ática, as forças tenebrosas recuperam a importância e novamente se agita o obscuro sentido do horror, são sempre os deuses do Olimpo que continuam dando seu estilo e o tom à grande arte: e até mesmo Ésquilo, mais de uma vez, toma a vitória dos deuses do Olimpo sobre os antigos demônios como matéria de suas criações poéticas, levando, assim, a ação de seus dramas a uma solução harmoniosa.

Ainda que na epopéia homérica caiba aos deuses enformar os acontecimentos, o interesse do poeta não está de modo particular direcionado para a cena celeste, mas volta-se sobretudo para a ira de Aquiles e para as aventuras de Odisseu. Mas o destino dos heróis não

13. Sobre o significado desses dois conceitos para a estética grega, cf. W. J. Verdenius, *Mnemosyne*, 3, 1949, 2, 294.

14. Que a influência de Homero se estenda até a Era Helenística é o que demonstra Rodenwald, "Abhandl. d. Preuss. Ak.", 1943, n. 13.

está sujeito, desde o início (como, por exemplo, na *Eneida*), ao querer divino que tudo guia para um fim preestabelecido e importante. A ação que se desenvolve entre os homens não serve a um escopo superior; ao contrário, entre os deuses só acontece aquele tanto necessário a tornar compreensível o desenrolar dos acontecimentos terrenos, sem que por isso o curso natural da vida terrena seja mudado. E talvez a coisa mais admirável do mundo homérico esteja no fato de que, não obstante a vigorosa intervenção dos deuses, a ação e as palavras dos homens continuem tão naturais.

Ah! o "natural"! Várias vezes já apareceu essa palavra. Mas o que é o "natural"? Até o espertalhão pateta do conto, que tudo aceitava como natural, se sentiria embaraçado para dar uma resposta. As teorias modernas não poderiam fazer outra senão associar a idéia desse natural à do racional, ao passo que aqui a encontramos no campo religioso. É nos poemas homéricos que esse "natural" aparece pela primeira vez no mundo, e precisamente assim: pondo-se a natural existência do homem em relação com o sentido profundo da existência divina; mas, visto que esses deuses não intervêm na vida humana com a prepotência e com o absurdo terror, pode ela desenrolar-se tranqüilamente segundo sua própria e tácita lei. Ora, estando os gregos cheios de ingênua admiração ante um mundo significativo e ordenado, para eles valia a pena pôr em ação mãos, olhos e, mais que tudo, a inteligência. O mundo belo apresentava-se a eles pleno de sedução e prometia revelar seu significado e sua harmonia. Do espanto e da admiração surgiu a filosofia num sentido ainda mais amplo do que jamais o imaginaria Aristóteles[15]

Hegel diz num certo ponto da *Filosofia da História*: "A religião é o lugar onde um povo dá a si mesmo a definição do que considera como Verdadeiro". E quando Platão aponta como verdadeiro o Perfeito, "a idéia do Bem", sobrevive nessa afirmação o pensamento fundamental da fé nos deuses do Olimpo. Mesmo as artes plásticas dos gregos nos dizem que o mundo das aparências é belo e tem um sentido profundo, desde que o saibamos entender corretamente. E sobretudo surgiu na Grécia a ciência, fruto dessa confiança em que o nosso mundo seja racional e aberto ao pensamento humano: assim foi que os deuses do Olimpo nos tornaram europeus.

Essa fé não é otimismo iluminista. A antítese otimismo-pessimismo é banal demais para poder ter aqui algum valor; pelo contrário, os gregos poderiam dizer-se pessimistas. Falam da vida com profunda tristeza, porque os homens perecem miseramente como as folhas de outono. E para além da vida, a tristeza ainda é maior. A vida poderá

15. Sobre o "estupor como início da filosofia", ver Georg Misch, *Der Weg in die Philosophie*, 2ª ed., 1, 65-104; cf., antes de mais nada, Plat., *Teet.*, 155 D, e Arist., *Met.*, 982 *b*, 12 e ss.

ser serena ou triste, mas a mais alta beleza se encontra neste mundo, do qual surgiram os deuses como a criação mais perfeita, mais bela e mais real. Para os gregos dos primeiros séculos, as misérias daqui de baixo encontram compensação no fato de que os deuses levam uma vida fácil e bela. Para os gregos dos séculos subseqüentes, a vida terrena encontra sua razão de ser no fato de poderem observar e admirar o curso regular das estrelas. Pois, se para Platão e Aristóteles a vida teórica e contemplativa é mais importante do que a vida prática e eleva o homem acima das coisas terrenas, essa "teoria" contém aspectos de um sentimento religioso que remonta ao θαυμάζειν homérico. Indubitavelmente, os deuses foram as vítimas dessa progressão do pensamento em direção à filosofia. Foram eles perdendo sua tarefa natural e imediata à medida que o homem se tornava mais consciente de sua própria existência espiritual. Se Aquiles explicava suas próprias decisões com a intervenção da deusa, o homem do século V carregava, na consciência de sua própria liberdade, também a responsabilidade das próprias decisões; o divino, pelo qual ele se sentia guiado e perante o qual se sentia responsável, era cada vez mais determinado pelo conceito do justo, do bom e do honesto, ou qualquer que seja o nome que se queira dar à norma que rege a ação. O divino torna-se, assim, cada vez mais sublime, mas os deuses perdem ao mesmo tempo a plenitude de suas vidas, tão intensas na origem. Os processos contra os filósofos como Sócrates ocorrem nessa época e demonstram quão profundamente sentida foi essa transformação. Poder-se-ia, talvez, censurar Sócrates por haver-se afastado dos antigos deuses; mas num sentido mais profundo, continuava ele a servir os deuses do Olimpo que um dia haviam aberto os olhos aos gregos. É absurdo pensar que Apolo ou Atena tenham considerado o "espírito" como inimigo, e Aristóteles (*Met.*, 983), como verdadeiro grego, diz que o deus não recusa o saber ao homem. Se, falando de hostilidade contra o espírito, quiser alguém respaldar-se no mundo grego, é mister que se reporte às obscuras representações de potências ctônicas, de um culto marcado pela embriaguez e pelo êxtase; que nunca se refira, porém, às grandes obras gregas, à épica, à poesia de Píndaro ou à tragédia.

Os deuses do Olimpo morreram com a filosofia mas sobreviveram na arte. Permaneceram como um dos grandes temas da arte, mesmo quando a fé natural se havia apagado; melhor ainda: encontraram sua forma mais perfeita e mais determinante para as idades futuras somente a partir da época de Péricles, ou seja, quando os artistas certamente já não eram mais crentes, no sentido antigo. Também a poesia antiga, até os primeiros séculos da era cristã, extrai seus principais assuntos do mito dos deuses do Olimpo. E quando estes ressurgem com o Renascimento, é na arte que isso acontece.

O caráter significativo e natural dos deuses olímpicos não reside apenas na sua intervenção, de que até agora nos estivemos ocupando

quase que exclusivamente, mas a própria existência deles nos dá uma imagem significativa e natural do mundo, e foi isso sobretudo que influiu nos séculos posteriores. Para os gregos a existência espelha-se nos deuses.

Tudo o que há de grande e vivo no mundo neles se manifesta límpida e claramente. Nenhum elemento vital e natural é rejeitado e todas as forças do espírito e do corpo agem, também entre os deuses olímpicos, não de forma sombria e tormentosa, mas serena, livre e purificada. Não há uma força isolada fadada a prevalecer: tudo é posto em seu lugar natural e exaltado num cosmo expressivo. A vida, porém, não está ordenada de modo árido e frio, e é vigorosamente que os deuses põem em atividade suas magníficas existências. Bastaria um exemplo: Hera, Atena, Ártemis e Afrodite são as principais figuras entre as mulheres do Olimpo. Poderíamos reagrupá-las assim: Hera e Afrodite, a mulher como mãe e como amante; Ártemis e Atena, as virgens, uma, vivente solitária em harmonia com a natureza, a outra, espiritual e operante na coletividade. E mais ainda se poderia dizer a respeito, isto é, como nessas quatro mulheres estão representadas as quatro possibilidades de feminino. Nessas quatro divindades o feminino é subdividido segundo suas particularidades espirituais e assim se torna compreensível. Essas quatro deusas, provenientes de quatro cultos inteiramente distintos, assumiram essa figura ao serem reunidas. Surgem elas da meditação sobre as diferentes formas pelas quais o divino se manifesta; nelas, oculta-se o embrião de um sistema, ainda que o elemento típico e universal não apareça sob forma de conceito.

Aquela luz de idealidade inerente à concepção grega dos deuses salva os gregos do perigo de reduzir o típico ao caricatural. As deusas gregas, malgrado sua unilateralidade, são seres perfeitos e belos; possuem naturalmente a nobre simplicidade e a plácida grandeza que Winckelmann considerava como a essência do classicismo. Entretanto, nem toda a essência do mundo grego é expressa nesse ideal de classicismo. Os deuses do Olimpo conhecem todas as paixões sem nada perderem por isso de sua beleza e estão muito seguros de sua própria dignidade a ponto de, vez por outra, deixarem-se levar tranqüilamente por bem audazes caprichos. É difícil para nós compreender como os deuses nos quais se crê possam tornar-se objeto das brincadeiras aristofanescas. Mas o riso também faz parte daquilo que há de profundo, fecundo e positivo na vida, e é por isso, para os gregos, mais divino do que a tétrica solenidade, que, essa sim, em contrapartida, nos parece mais condizente com a devoção. Três coisas unem os deuses do Olimpo: a vida intensa, a beleza e a clareza dos contornos espirituais. Quanto mais problemática se torna a fé nesses deuses – o que acontece de modo total nos poetas romanos que a transmitiram ao Ocidente –, mais se aprofunda o contraste entre sua vida serena, fácil e bela e o mundo real. Em

Homero, a vida humana adquire sentido pelos deuses, mas para Ovídio tudo, no fundo, nada significa e só com um sentido de nostalgia é possível os olhos erguerem-se para tanto esplendor. Como uma libertação e um conforto ultraterreno, Ovídio refugia-se nesse antigo mundo perfeito[16]. Assim, nas *Metamorfoses*, os deuses do Olimpo já são inteiramente "pagãos", no sentido de que sua liberdade e vitalidade não são representadas de maneira simples e ingênua. Em lugar de uma viçosa vitalidade e do burlesco sucede, em Ovídio (e já aparecera antes dele), o mordaz e o frívolo. Entretanto, os deuses de Ovídio são legítimos descendentes dos de Homero, dos quais herdaram a limpidez, a beleza e a vitalidade, e viva permaneceu a admiração por eles. O sentido profundo e o espírito próprio dos deuses do Olimpo vão, é verdade, além do espirituoso. Mas como Ovídio é realmente espirituoso, mesmo aí encontramos uma diligente clareza e uma graça fina, com o que certamente os deuses olímpicos não iriam sentir-se descontentes. Assim, por exemplo, quando se fala que Apolo persegue Dafne, a jovem selvagem e desdenhosa, e, durante a perseguição, declara-lhe seu amor apaixonado, ele, o deus dos belos caracóis, vê ondear diante de si os cabelos da moça "*et quid si comantur sit*"; "ah! – diz – e se fossem penteados:" Ovídio narrou-nos a história de Orfeu que, profundamente angustiado, teve de abandonar Eurídice no Hades. Depois disso – conta Ovídio –, Orfeu inventou a pederastia, seja por ter tido uma tão triste experiência com as mulheres, seja por querer manter-se fiel à esposa.

A Renascença conheceu sobretudo esse mundo, um pouco impertinente, mas genial e luminoso, dos antigos deuses e compreende-se que seu caráter especificamente pagão deva ter exercido uma ação particularmente vigorosa, pois agora os deuses serenos apresentavam-se sobre o fundo de um cristianismo ascético. A Renascença aprendeu a contemplar e admirar a beleza e a grandiosidade do mundo das figuras do Olimpo e do mito clássico.

O esmorecimento e a extinção dessa forte admiração pelo antigo iniciaram-se, certamente, já antes de Ovídio, e são a natural continuação daquele processo evolutivo que levara do sombrio sentido do horror à livre admiração do divino. Já Demócrito louva a ἀϑαυμαστία (athaumastía) e a ἀθαμβία (athambía: o não maravilhar-se); para o sábio estóico, a coisa mais sublime é nunca nos alterarmos por nada, e Cícero e Horácio louvam o *nil admirari*[17] Todavia, é o velho Goethe quem mais próximo está do espírito grego quando diz: "A coisa mais sublime que pode acontecer ao homem é o espanto"

16. V. H. Fränkel, *Ovid.*, 1945, *passim.*

17. μηδὲν θαυμάζειν: Plutarco (*De recta rat.*, 13) atribui-o a Pitágoras como expressão última de sua sabedoria; Cícero (*Tusc. Disp.*, 3, 14, 30) louva o *nil admirari* como *praestans et divina sapientia*. Entre nós ele ficou famoso através de Horácio, *Ep.*, 1, 6, 1 (Richard Heinze cita, a esse propósito, outros trechos).

3. O Mundo dos Deuses em Hesíodo

"Tudo está cheio de deuses." Esse antigo dito grego é ilustrado melhor que ninguém por Hesíodo, que, na *Teogonia*, arrola cerca de trezentas divindades, sem, contudo, pretender nomeá-las todas, nem sequer aproximadamente[1] Quem tiver presente o lamento de Schiller sobre os perdidos "Deuses da Grécia", poderia pensar que Hesíodo, quando canta a origem dos deuses, celebre as belas formas e criaturas que animam e povoam a natureza vivente – ninfas, dríadas e tritões; mas seu poema surge, logo de início, como uma árida e fria obra literária; dá-nos as árvores genealógicas dos deuses, limitando-se, por longos trechos, a um mero elenco de nomes: tal ou tal deus uniu-se a tal ou qual deusa, e tiveram os seguintes filhos... Mas o que nos dizem esses nomes?

A vida íntima dessa figurações religiosas de Hesíodo só se pode descobrir se, para cada nome tomado isoladamente, formos buscar seu significado e suas conexões; se bem que seja difícil, nesses longos elencos e sucessões genealógicas, reconstruir a imagem que Hesíodo tinha na mente a respeito de cada divindade, reviver o que ela para ele significava, e distinguir nitidamente os elementos tradicionais daqueles propriamente hesiódicos.

1. Sobre as análises deste capítulo, cf., sobretudo, Paulo Friedländler, *Gött. gel. Anz.*, 1931, 253; Paula Philippson, "Genealogie als mythische Form", *Symbolae Osloenses*, fasc. supl. 7, 1936; Hans Diller, "Hesiod und die Anfänge der griechischen Philosophie", *Antike und Abendland*, 2, 1946, 140; K. Latte, "Hesiode Dichterweihe", *Antike und Abendland*, 152, Franz Dirlmeier, *Der Mythos von König Oedipus*, Mainz 1948; Friedrich Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca 1949; W. F. Otto, *Hesiodes*, *Varia Variorum*, Reinhardt-Festgabe, 1952, 49.

Para mostrarmos, à guisa de exemplo, como a especulação religiosa de Hesíodo procura abarcar um determinado campo em todas as suas múltiplas formas e atividades, examinemos mais atentamente a lista das Musas e a das Nereidas. Hesíodo enumera, em dois catálogos, os nomes das Musas e das Nereidas (como, de resto, faz também com as outras divindades). Mesmo essas passagens, aparentemente enxutas e estéreis, talvez nos permitam, com um pouco de paciência e de pedantismo filológico, reconstruir o mundo religioso de Hesíodo.

As Musas, diz Hesíodo, são filhas de Zeus e de Mnemósine, a deusa da memória. Traduzido em linguagem profana, isso significa mais ou menos o seguinte: que a poesia, derivando da suma divindade, goza de uma particular dignidade e importância, e que sua função principal é a de conservar o objeto de representação na memória dos homens; e de fato, na idade arcaica, toda a tradição repousa na poesia. Segue-se, em seguida, o elenco das nove Musas (*Teog.*, 77): "Clio e Euterpe e Tália e Melpômene e Terpsícore e Érato e Polímnia e Urânia e Calíope" Esses nomes, que Hesíodo ordena em hexâmetros sem outro acréscimo e ornamento, nos dizem, se examinados com atenção, o que constituía para a idade arcaica a essência da poesia, e representam uma espécie de poética teológica: Clio permite que o canto, e sobretudo o poema heróico, dê a glória, o κλέος (kléos); Euterpe, que o canto alegre a quem o escuta (já Homero sublinhava continuamente a doçura do canto que revigora o coração); Tália une a poesia à festividade, Melpômene e Terpsícore ligam-na à música e à dança; Érato suscita nos homens o desejo de poesia; Polímnia cria a rica alternância dos ritmos; Urânia eleva o canto acima do humano; enquanto Calíope, citada por último, cuida da beleza da voz na recitação.

Nos versos precedentes, em que Hesíodo descreve as Musas, acham-se todas as características que encontram expressão nos nomes: 4: ὀρχεῦνται, 7: χορούς (Terpsícore); 10: περικαλλέα ὄσσαν ἱεῖσαι (Calíope); 11: υμνεῦσαι Δία καὶ Ἥρην etc. (Polímnia); 22: ἀοιδήν (Melpômene); 25: Ὀλυμπιάδης (Urânia); 32: κλείοιμι (Clio); τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα (Mnemósine); 37: τέρπουσι (Euterpe), etc. As alusões aos nomes são particularmente evidentes nos versos (interpolados) 62-67, onde nos parece mesmo ouvir de novo ecoar, um após outro, todos eles.

Após o nome de Calíope, Hesíodo acrescenta: "que é naturalmente a melhor de todas". Esta afirmação a princípio nos surpreende: a bela voz seria, portanto, mais importante, digamos, do que a glória e do que a alegria despertada pela poesia. Mas Hesíodo justifica: Calíope também está ao lado dos reis, quando fazem justiça; e passa a explicar como a "doce" palavra do bom juiz cria e funda a paz. Ao dizer a "bela voz" de Calíope, Hesíodo, portanto, não pensa apenas no som agradável, mas nas belas palavras, e nela vê a mais importan-

te das Musas porque a pode pôr em relação – só ela entre as nove irmãs – com o conteúdo da poesia e com o significado do discurso humano em geral, inclusive o discurso em prosa. Aqui, onde as musas comparecem pela primeira vez como personagens concretas e distintas, cada uma com seu próprio nome, a relação delas com a poesia já passa para segundo plano. Mas há um outro particular, ainda mais importante: Hesíodo diz que as Musas, consagrando-o poeta sobre o Hélicon, disseram-lhe que também soubesse dizer a verdade (v. 28); e essa característica, tão essencial para Hesíodo, não resulta, de maneira alguma, dos nomes das Musas – a não ser, talvez, do de Calíope, nessa particular interpretação que ele nos deu.

Isso não depõe, certamente, em favor da tese segundo a qual o próprio Hesíodo teria inventado os nomes das Musas. Visto que a concepção da poesia que eles nos oferecem é apenas aquela que encontramos em Homero, ou melhor, nem sequer compreende o que Homero diz das Musas no início do catálogo dos navios (B 684 ss.), a saber, que elas, como testemunhas oculares, estão aptas a relatar e comunicar ao poeta notícias precisas e seguras. É certo, portanto, que os nomes das Musas, nesta forma ou em outra semelhante, já faziam parte da tradição. Tampouco será, portanto, aconselhável recorrer, no tocante à crítica textual de Hesíodo, aos nomes do vaso François, como se Clítias tivesse podido conhecer as Musas somente por Hesíodo. Resta saber se alguém, antes de Hesíodo, já não teria reunido as Musas nesse grupo de nove, ou se isso se deveria atribuir à diligência e ao espírito de sistematização do nosso autor. O que é difícil de estabelecer. O modo como Hesíodo interpreta o nome de Calíope mostra, em todo o caso, que sua religiosidade era alimentada menos pelas forças do coração e do sentimento do que pelo sóbrio raciocínio. Mas ele relaciona fielmente esses nomes que revelam o que gerações mais antigas pensavam a respeito das Musas e da poesia.

As coisas ocorrem diferentemente em relação aos nomes das Nereidas (*Teog.*, 240 e ss.), que são, evidentemente, parte deduzidos da tradição e parte inventados por Hesíodo. É de todo provável que esse elenco depende do catálogo das Nereidas da *Ilíada* (XVIII, 39 e ss.). Mas este último foi, por sua vez, interpolado, e os versos 43-49 derivam de Hesíodo. Essas relações um tanto complicadas entre os dois textos foram, a meu ver, suficientemente[2] esclarecidas, possibilitando-me o alicerçamento de minhas considerações: sobretudo porque é patente uma nítida diferença de significado entre os velhos nomes da *Ilíada* e aqueles introduzidos por Hesíodo. Este, porém, também acolheu em seu catálogo, ao lado das Nereidas da *Ilíada*, uma

2. Por Ines Sellschopp, *Stilistiche Untersunchungen zu Hesiod*, Diss. Hamburg, 1934, 59-64.

enorme quantidade de outras ninfas marinhas que pertenciam à tradição, contanto que seus nomes caracterizassem, de algum modo, o mar e inseriu, em sua lista, outros nomes míticos, que, na origem, não tinham nada a ver com as Nereidas, mas que podiam relacionar-se com o mar. Em seguida, aparecem, contudo, além destes, outros nomes claramente "eloqüentes", com um significado bem diferente dos nomes "eloqüentes" que remontam à *Ilíada*. Ainda que para alguns nomes (que preferi deixar de lado) a interpretação possa ser dúbia, as duas tendências gerais, seguidas respectivamente por Homero e por Hesíodo na determinação dos nomes para as Nereidas, são bastante claras[3].

Os nomes das Nereidas de Homero dão-nos uma descrição do mar: eis Glauce, a Azul-Escuro[4], Neseia, a Menina da Ilha; Espeio, a Ninfa das Grutas e Atéia, a Virgem do Penhasco; eis Cimótoe, A que Corre Sobre as Ondas e, Cimódoce, A que Segura as Ondas, e Ágave, a Resplendente. É um quadro gracioso e vivo do mar Egeu, com suas águas límpidas e agitadas, suas ilhas, suas grutas e seus escolhos: quadro no qual é captado apenas o aspecto exterior e visível. Muito diferente é o significado dos nomes com que Hesíodo completa esse elenco, fazendo-o chegar a um total de cinqüenta. As Nereidas que ele acrescenta são ainda criaturas benévolas e amigas, mas correspondem a uma concepção sobriamente utilitarista.

Eis a que cuida do início, Proto, e a que leva a termo, Êucrate, Sao, a salvadora, Eudora, a dadivosa, e Galena, a bonança. Todos esses nomes referem-se, evidentemente, à navegação com a maioria daqueles que se seguem: a que suscita a nostalgia, Érato, que já encontramos entre as Musas, mas retorna aqui com a tarefa de estimular os homens em alto-mar, e depois Eunice, a virgem da boa rivalidade (onde já se esboça o pensamento de *Erga*, 20-26, que tem também uma boa *éris*), Eulímene, a Virgem do Bom Porto, Doto, A que Dá, Ploto, a Navegadora, Ferusa, A que Leva, que conduz à meta, Dinamene, a Poderosa, Pânope, Que Tudo Vê, Hipótoe, Veloz como um Cavalo, Hipônoe, Sagaz como um Cavalo, Cimatologe, que Aplana as Ondas. Também onde se caracterizam os aspectos exteriores do mar aparecem os favoráveis à navegação: a Margem (Éione) e o Areal (Psâmate). Mais claros ainda são os nomes de Pontoporéia que Promove as Viagens de Ultra-Mar, Liágora, Que Reúne os Homens, e Evágora, que Procura um Bom Mercado, Laomedéia, que se Preocupa com o Povo, Eupompe, que dá Boa Escolta, Temisto, que Provê a Justiça, Prônoe, a Previdente, e Nemerte, que (como o pai Nereu), é Sem Falsidade. Tudo isso nos dá uma imagem idealizada

3. Para a interpretação dos nomes, cf. os escólios à *Teogonia*, 240 e ss., e os de Eustátio a Σ 39, que fornece muitas e exatas explicações.

4. Cf. M. Leumann, *Homerische Wörter*, 150.

do comércio marítimo do início do século VII. Aí se põem em evidências apenas os lados favoráveis, visto que Nereu, o pai das Nereidas e filho de Ponto, representa apenas o aspecto benigno do mar, ao passo que, por exemplo, os ventos derivam de sua irmã Euríbia, a violenta, e muitos perigos e insídias provêm do irmão Taumas, o portentoso.

Esta pia imagem de uma navegação protegida pelas Nereidas não corresponde, de modo algum, ao que Hesíodo nos disse mais tarde em *Os Trabalhos e os Dias*, onde sua opinião sobre o comércio e sobre o tráfico marítimo é bem outra. Já seu pai, pelo que lemos, só navegava para escapar à miséria (635). Quanto a ele, viajou por mar uma só vez, e num trajeto curtíssimo, de Áulide à Eubéia (651). A agricultura e a criação de gado constituem a ocupação mais adequada para um homem honesto, e os justos "não viajarão por mar, que a terra lhes oferece seus frutos" (236 e ss.). É bem verdade que ele também dirige ao irmão Perses alguns conselhos para uma prática proveitosa da navegação (618-632, 641-654, 663-682, 687-694), mas acrescenta: "Eu não aconselho a navegação, que não me agrada de maneira alguma. Está cheia de perigos, que os homens só afrontam por ignorância e imprudência. O dinheiro é a vida dos pobres mortais! Mas é terrível perecer entre as vagas" (682 e ss.). Para explicar esses contrastes entre o quadro favorável da *Teogonia* e o negativo de *Os Trabalhos e os Dias*, parece-nos pouco convincente a hipótese de que Hesíodo teria se tornado céptico em relação ao tráfico marítimo apenas na velhice; o motivo é outro: no poema mais tardio ele exprime sua opinião pessoal, ao passo que na *Teogonia*, limita-se a descrever, sem comentários, o mundo que o circunda, e poderia dizer, com as palavras atribuídas a Heráclito: "Também aqui existem divindades"

Esse contraste torna o catálogo das Nereidas particularmente importante para a compreensão do pensamento religioso de Hesíodo. Mesmo o elemento profano, mesmo o que suscita hesitação e temor, participa do divino. Já vimos que as Nereidas, as virgens amigas, são só uma espécie das potências divinas que se acham na navegação. De outra estirpe derivam os ventos que ameaçam o marinheiro. O mar como tal aparece, dirá mais tarde Sólon (fr. II D), como o ser sumamente justo, mas pode tornar-se selvagem e injusto quando se desencadeiam as tempestades. Analogamente, também o tráfico marítimo não é destituído, para Hesíodo, de grandeza e importância, isto é, segundo a concepção primitiva, tem, ele também, algo de divino; mas a loucura humana, que não enxerga o perigo, e a humana avidez de lucro é que o tornam perverso. Em todo o caso, não se pode deixar de pensar que os nomes "eloqüentes" acrescentados por Hesíodo ao catálogo homérico sejam invenção dele. Quanto aos problemas inerentes ao fato de que ele condena o que, no entanto, pode representar como divino, deles ainda nos ocuparemos em seguida.

Não há dúvida de que os versos de Hesíodo são sustentados por uma fé sincera nas forças divinas, visto que toda a *Teogonia* não teria sentido se o autor não cresse na existência das divindades arroladas. Está claro que com esses nomes divinos pretende ele descrever o que existe, o que no mundo é vivo e importante. Se essa enumeração um pouco árida deixa-nos frios e insatisfeitos, evidentemente não é só porque nossa petulância iluminista não seja mais capaz de compreender a fé primitiva. Como é mais fácil aceitarmos os deuses de Homero! E no entanto, muitas divindades de Hesíodo são muito mais plausíveis e concretas do que as homéricas; uma Nereida, por exemplo, que se chame Galena, Bonança, ou uma divindade que personifique um rio, uma fonte, são, num certo sentido, personagens bem menos extraordinárias e prodigiosas do que um Apolo ou uma Atena que vivam no Olimpo. É, sem dúvida, uma experiência originária do homem, esta de ver uma potência divina em cada forma viva da natureza, e muitas divindades de Hesíodo poderiam chamar-se, valendo-nos da expressão de Usener, "divindades particulares", ou mesmo "divindades do momento" Mas em Hesíodo essas divindades só raramente operam em suas esferas de origem, isto é, na situação concreta em que se revelam ao homem e o homem adquire consciência do divino. É só quando Hesíodo descreve sua sagração de poeta e o encontro com as Musas, que a aparição das divindades se torna algo de verdadeiramente vivo também para nós. Já em Homero, onde os deuses intervêm com freqüência no curso da narração, nós os vemos, por assim dizer, em sua atividade natural, e seu agir justifica o que acontece. Em Hesíodo passa para segundo plano também o elemento propriamente mítico, isto é, as histórias de deuses em que eles aparecem como personagens no ato de praticarem ações particulares. Ao procurar, ao contrário, oferecer um panorama geral de todo o divino que existe no mundo, Hesíodo abstrai, de certo modo, os deuses das situações concretas e particulares em que o homem lhes percebe a presença e trata-os em pé de igualdade com as plantas e os animais, como se pertencessem à natureza objetivamente dada: e assim os pode reduzir a uma grande árvore genealógica, a uma espécie de sistema de Lineu.

Essa transformação do dado concreto num ser permanente não é, naturalmente, arbitrária mas corresponde a uma tendência essencial e inelutável do pensamento e da linguagem humanos. Mas isso, por sua vez, faz com que necessariamente se abandone o comportamento religioso primitivo, o que é particularmente evidente em alguns nomes de divindades cunhados por Hesíodo. Entre suas Nereidas há, por exemplo, Galena, a Bonança. Mas "Galena" é também o termo grego corrente para indicar a bonança: é, diríamos nós, um abstrato. É verdade que na linguagem primitiva não é possível distinguir entre o nome abstrato e o nome divino, visto que, quando se indicava um

determinado estado como bonança, via-se nele a intervenção de uma divindade. Dizer que reina Galena significa exatamente que essa deusa aplaca a superfície do mar. Mas se Galena for destacada dessa situação particular, sem por isso tornar-se uma plena e completa figura mítica protagonista de histórias e aventuras, já estará a caminho de tornar-se um abstrato. Numerosos deuses de Hesíodo (e sobretudo os que ele próprio introduz para explicar o mundo) ocupam essa posição característica, a meio caminho entre as divindades aferradas à experiência imediata, vividas na emoção instantânea, e as puras abstrações lingüísticas nas quais tende a petrificar-se o dado original: e essa é a razão profunda por que não pôde ele encontrar em seus poemas uma forma válida e pura. Hesíodo não mais descreve, como Homero, grandes e singulares acontecimentos urdidos pelos deuses, mas ainda não dispõe de uma força expressiva apta a representar teoricamente a realidade concreta do mundo. A parte mais viva e interessante de sua obra não é constituída, portanto, pelas especulações teogônicas, mas pelos conselhos ao irmão nos *Erga**, fruto de sua experiência pessoal. Não é para menos que a *Teogonia* de Hesíodo representa uma etapa importante e decisiva no caminho que leva da poesia épica à filosofia.

Não se limita ele a descobrir e assinalar por toda a parte a presença da divindade. Aproximadamente no início da *Teogonia*, Hesíodo diz como as Musas louvam a Zeus e lhe alegram o coração. O que ele diz, nesses versos, a respeito da natureza de Zeus mostra-nos claramente como sua concepção da suma divindade se distingue da de Homero. Assim as Musas cantam Zeus (vv. 71 e ss.): " é rei no céu e tem nas mãos o trovão e o raio lampejante, já que triunfou sobre o pai Cronos, e por igual distribuiu entre os mortais todas as coisas, e honras conferiu" Também na *Ilíada* e na *Odisséia* Zeus possui a força e o domínio, mas para Hesíodo, Zeus é aquele "que distribuiu entre os mortais todas as coisas" e a eles "conferiu por igual as honras" Aqui, a ordem divina do mundo é, portanto, obra de Zeus. É verdade que já os deuses de Homero personificam, entre outras coisas, uma ordenação racional do mundo, e Zeus intervém por vezes energicamente para restabelecer no Olimpo a ordem ameaçada; mas em Homero essa ordem não é preparada conscientemente, não é produzida – na sua totalidade – por uma ação previamente planejada. De certo modo, ela funciona por si mesma, sem que ninguém a tenha introduzido expressamente. Também em Homero, é certo, o poder é distribuído entre os vários deuses; cada um dos três irmãos – Zeus, Posídon e Hades – recebeu pela sorte um terço do mundo, e cada uma das divindades tem, isoladamente, suas honras e suas mansões específicas; mas

* Erga, isto é, em grego, "Os Trabalhos", referência à obra de Hesíodo "Os Trabalhos e os Dias" (N. do R.).

é só com Hesíodo que Zeus "distribuiu todas as coisas" e é "rei no céu" no pleno sentido da palavra (71). Estabelecida pela mais alta divindade, essa ordem fixa e inviolável de mundo retorna continuamente nos poemas de Hesíodo, é a base de todas as suas convicções religiosas. Pode-se, assim, compreender por que, para ele, representar o divino significa expô-lo num grandes sistema de árvores genealógicas.

Todavia essas tabelas genealógicas, graças à quais é possível conferir um lugar a todas as divindades, inclusive às menores e às mínimas, não têm apenas como objetivo reduzir a um sistema claro e ordenado uma infinita variedade de fenômenos: mas, determinando a origem de cada divindade, dizem-nos também algo sobre a natureza dela. É verdade que as especulações teogônicas remontam a tempos antiqüíssimos, e não menos antiga é a convicção de que só se sabe algo sobre a natureza de uma coisa ou de uma planta ou de um animal quando se pode dizer algo sobre sua origem; é verdade que já as primeiras especulações enfrentam conjuntamente o problema da origem e o da natureza; mas também aí, Hesíodo revela certos traços tipicamente racionalistas que o distinguem nitidamente daquelas concepções primitivas: também aí não se interessa tanto pelo caso particular quanto pelo princípio e pelo sistema, antecipando, assim, não só a filosofia mas também – por mais parodoxal que possa parecer – o monoteísmo, pois, se para ele tudo está "cheio de deuses", esses deuses, todavia, reúnem-se na unidade do divino. Mas sobre isso deveremos alongar-nos em seguida.

Para Hesíodo, os deuses não são aqueles que "levam uma boa vida", os ῥεῖα ζῶντες, como para Homero, e na sua obra também vêm em primeiro plano, bem mais do que nos poemas homéricos, divindades que encarnam o que é informe e hostil na natureza. Homero eliminara em parte conscientemente essas potências, e assim retornam, em Hesíodo, elementos arcaicos que não figuram em Homero. Hesíodo conservou até mesmo certos mitos antiqüissimos provenientes do Oriente (segundo mostram descobertas recentes), como as histórias cruéis e pouco edificantes de Uranos e Cronos. Ora – quer essas antigas histórias de horrores se tenham conservado por um tempo particularmente longo justamente na Beócia, quer porque Hesíodo as tenha conhecido pelo pai, vindo da Ásia Menor –, essas monstruosidades das quais os gregos tão rapidamente se livraram, permanecem como algo de estranho e desagradável no mundo de Hesíodo, que, sob muitos aspectos, é imensamente mais racional do que o homérico.

Mas esses horrores primordiais têm em Hesíodo um significado particular, não obstante a origem oriental recentemente descoberta (e que aceitamos de bom grado). Não estão, na *Teogonia*, como um fim em si mesmos, mas em função de uma conexão mais ampla: todas as atrocidades ocorreram antes que Zeus instaurasse a ordem e a justiça,

e acham-se, portanto, relegadas a um mundo que nada tem a ver com o cosmos atual. Mesmo prescindindo desses mitos primitivos, o negativo, o inquietante têm, em Hesíodo, uma importância bem maior do que em Homero – e esse ponto merece ser examinado um pouco mais de perto. Quando cantava os heróis e suas empresas, Homero podia descrever um mundo de pura luz, onde os aspectos noturnos da realidade praticamente desapareciam. Mas Hesíodo, que se propõe dar um quadro realista do mundo, não pode agir como se as sombras não existissem; em sua *Teogonia*, o que ameaça o homem, o hórrido e o informe, ocupa uma parte muito mais importante do que em Homero, pois *sua* poesia quer transmitir a verdade e não lindas mentiras. Neste sentido, sua posição em relação a Homero iguala-se à de Tucídides em relação a Heródoto.

Como esse lado noturno do ser seja possível mesmo sob o domínio de Zeus, mesmo no mundo bem ordenado, eis um problema religioso de difícil solução para Hesíodo, problema que nunca deixa de atormentar as almas pias e que ele é o primeiro a procurar resolver – apontando o caminho para todas as subseqüentes tentativas de solução.

Em sua genealogia, estabelece ele uma nítida distinção entre duas diferentes estirpes que não se mesclam nunca entre si: de um lado, os descendentes de Nýx, a Noite, que ela gerou sozinha, sem um pai; do outro, todos os demais deuses. Paula Philippson e Hans Diller reconheceram a importância dessas divisão: os descendentes da Noite são, por exemplo, Inveja, Engano, Velhice, Contenda, Fadiga, Fome, Dor, Assassínio etc. – seres que incidiam e ameaçam a vida. É daí que deriva aquele dualismo do pensamento grego que levará à doutrina dos opostos, com a qual Anaximandro, Heráclito, Empédocles etc. procuram, cada um de forma diferente, explicar o mundo[5]

Diferentemente dos mitos de Uranos, Cronos e Zeus, a genealogia de maneira alguma descreve os lados pavorosos e negativos do mundo como algo de superado no tempo: esses rebentos demoníacos da noite existem e operam em nosso mundo, e de modo algum desapareceram com a chegada de Zeus ao poder.

Mais tarde, nos *Erga*, Hesíodo representa a carência e o mal de uma forma mais uma vez completamente distinta, na história das cinco idades – do ouro, da prata, do bronze etc. A tendência desse mito é, de certo modo, oposta à das sucessões da *Teogonia*, visto que, enquanto na *Teogonia*, o mundo divino evoluía, pouco a pouco, de um estado primitivo e rude para um estado ordenado e justo, aqui, ao contrário, onde se trata de homens, o estado inicial é feliz e justo, ao passo que a violência e o mal se insinuam em seguida, pouco a pouco, e só na Quinta idade, a nossa, a injustiça reina, soberana. Também

5. Cf. também Alexander Rüstow, *Ortsbestimmung der Gegenwart*, 2, 1952, 63.

aqui Hesíodo não faz mais do que retomar uma velha tradição, assim como demonstra o fato de que a fatal decadência de geração em geração é interrompida pela quarta raça, a raça dos heróis, "melhor e mais justa" (155) do que a precedente. Os heróis são aqueles cantados por Homero e por outros poetas épicos – personagens transfiguradas pela poesia de uma idade legendária e todavia consideradas como históricas. Hesíodo inseriu essas figuras numa velha lenda que pretendia descrever a decadência da humanidade.

Ele expõe, assim, em três partes diferentes da sua obra, três diferentes opiniões sobre a parte que o mal tem no mundo. Ao lado da crença, difundida também entre outros povos, de que teria havido, no início, uma idade paradisíaca na qual não existia a injustiça, há a crença oposta – que Hesíodo, entretanto, relaciona apenas com o mundo dos deuses – segundo a qual há um progresso da amoralidade para a moralidade e o mal está, portanto, no início, e é superado no curso da evolução. Mas na *Teogonia* ele também sustenta uma terceira concepção (com a qual se exaurem, evidentemente, todas as alternativas), segundo a qual tanto as potências más quanto as boas existem lado a lado, em todos os tempos. Muito bem: esses três esquemas, de que a especulação humana tem continuado a valer-se até hoje, em Hesíodo, se bem considerarmos, não deixam absolutamente de relacionar-se e menos ainda de contradizer-se entre si, mas adquirem um vigoroso significado e sua unidade apenas para quem compreende as verdadeiras convicções religiosas do autor, ocultos atrás de suas reflexões sobre a justiça e a injustiça no mundo; e são tão-somente as aparentes contradições entre esses diferentes esquemas de pensamento que permitem que seja atribuído a Hesíodo o lugar que merece na história do espírito.

Uranos e Cronos foram derrubados em punição, segundo Hesíodo, por sua violência e injustiça. Zeus mostrou-se justo desde o início, e por isso seu domínio perdura até agora. Este pensamento, o de que Zeus seja o justo ordenador do mundo, é acentuado nos *Erga* mais ainda do que na *Teogonia*, já que as injustiças sofridas por Hesíodo por obra do irmão e de juízes injustos só reforçaram sua fé no direito, isto é, na justiça de Zeus. O direito no qual crê Hesíodo é a ordem inviolável e necessária, graças à qual o justo recebe no final a recompensa, e o injusto, a pena. Embora em Homero já se encontre a convicção de que o homem é punido por sua cegueira, Hesíodo é, porém, o primeiro a julgar o agir humano segundo a única e rígida norma do direito. Mas o direito não é para Hesíodo algo que cumpra ao homem descobrir, uma realidade fixa e claramente definida; ele, Hesíodo, não o transforma em objeto de dúvidas e elocubrações mas pode formulá-lo com clareza e simplicidade ao dirigir suas admoestações ao irmão. Assim como na *Teogonia* se dizia que entre as gerações divinas mais antigas reinava a violência e não o direito, assim também nos *Erga*

(276 e ss.) se diz que Zeus ordenou o mundo de modo tal que peixes, animais e pássaros se devoram entre si, pois não conhecem a *Díke*, o direito, mas aos homens ele deu a *Díke*. Quanto ao porquê de ser isso ou aquilo justo ou injusto não é problema que Hesíodo se preocupe em discutir[6]

Como tudo o que existe no mundo, também essa ordem surgiu e evoluiu no tempo – e é assim que o mito das estirpes divinas volta a aparecer nas especulações sobre as causas da realidade existente, das quais está repleta a *Teogonia*. Hesíodo repete constantemente que a causa da ordem do mundo é Zeus e o diz, por exemplo, de forma particularmente pregnante no início dos *Erga*: "Ó Musas, vinde e falai-me de Zeus", Δία, ὅν τε δία βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοί τε φάτοί τε, ῥητοί τ' ἄρρητοί τε Διὸς μεγάλοιο ἕκητι "por obra de quem, os homens são obscuros ou famosos, conhecidos ou desconhecidos, segundo a vontade de Zeus" Nesses dois versos, repete-se por duas vezes a mesma coisa, e isso porque Hesíodo faz um jogo de palavras com o acusativo de Zeus Δία, e quer fazer entender a seus ouvintes que se trata de uma palavra especial. Ora, esse jogo de palavras torna-se quase incompreensível nas várias edições de Hesíodo, nas quais ao invés de δὶα acentua-se διὰ, pois os gramáticos posteriores ensinam que para as proposições pospostas vale a regra da anástrofe, exceto para ἀνὰ e διὰ, a fim de evitar a confusão com o vocativo de ἄναξ, ἄνα, e com o acusativo de Zeus Δία. Mas para essa regra não existia uma tradição incontestável, visto que Hesíodo escrevia sem acentos e para uma locução poética como essa, seria impossível recorrer à tradição oral[7] Neste caso, a acentuação διὰ é até mesmo absurda, já que o segundo verso deve explicar o primeiro: Διὸς μεγάλοιο ἕκητι é uma perífrase de ὃν δία, que, por sua vez, é a interpretação etimológica do Δία ἐννέπετε do verso precedente[8].

Essas especulações etimológicas sobre os nomes dos deuses não eram, de maneira alguma, insólitas entre os gregos. No caso de Hesíodo, a interpretação dos nomes divinos está bem de acordo com sua tendência fundamental em refletir sobre os inícios, as ἀρχαί (arkhaí), e nisso ele surge como um precursor dos filósofos. Ao mesmo tempo, aqui é sugerido um tema monoteísta que iria ser igualmente retomado e desenvolvido pela filosofia posterior, tendo em vista que Hesíodo coloca Zeus, o ordenador do mundo, muito acima dos outros deuses.

6. Sobre essa "segunda fase na evolução da idéia do direito natural", na qual, de resto, também se detém Arquíloco (cf. pp. 65 e ss.), cf. Al. Rüstow, *Ortsbestimmung der Gegenwart*, 2, 1952, 544.

7. Cf. J. Irigoin, *Glotta*, 33, 1954, 90 e ss.

8. Cf. L. Ph. Rank, *Etymologiseering em verwante verschijnselen bij Homerus*, Diss. Utrecht, 1951, 44.

Enquanto no mito dos deuses Hesíodo explica e justifica a sucessão das gerações, já quando descreve as estirpes humanas, não dá ele nenhuma importância à sucessão das mesmas. Da raça de ouro diz ele apenas que desapareceu (*Erga*, 121), mas não por que desapareceu. Os deuses criaram em seguida a raça de prata, lemos mais adiante (127), muito inferior à primeira, mas não sabemos por que motivo; eles a destruíram por ocasião de sua *hýbris* (134 e ss.). A raça seguinte, a de bronze, destruiu-se a si mesma (152). Em seguida, Zeus cria a raça dos heróis que *é* "mais justa e melhor" (158); esta perece nas guerras de Tebas e de Tróia, sendo transferida para a Ilha dos Bem-aventurados. Por fim, surgiu a raça de ferro, a nossa, mas Hesíodo não nos diz por que teria ela nascido nem de onde provém: é a raça em que imperam a violência e a injustiça, visto que Aidós e Nêmesis abandonaram a terra.

Se, nos *Erga,* Hesíodo pinta o desenvolvimento da humanidade com tintas tão embaçadas, é porque ele próprio sofreu uma grave injustiça: seu mundo escureceu. Como em todas as doutrinas morais, o *páthos* das suas admoestações alimenta-se da malvadez deste mundo. É estranho apenas que, ao descrever a decadência da humanidade, não indague ele das razões dessa decadência como o faz alhures com tanta paixão. A verdade é que fica difícil imaginarmos como teria ele podido motivar a decadência da idade áurea para a férrea: impossível tratar-se de uma punição para a injustiça humana visto que os homens da idade de ouro era pios, e é impensável que os deuses tenham feito os homens tornarem-se piores sem que estes já antes não tivessem sido maus. Hesíodo não se propõe, portanto, estabelecer uma concordância lógica entre seus mitos; malgrado todos os seus esforços de sistematização, não é um pensador sistemático. Hesíodo retoma as velhas histórias à medida que lhe convenham, e por que lhe convêm não é difícil de entender.

O que lhe interessa é salientar a ordem e a justiça que reinam entre os deuses e nisso ele vai mais longe que Homero. Mas a vida dos homens parecia-lhe miserável e corrupta: diante dos deuses, os mortais não são apenas fracos e indefesos, como para Homero, mas injustos e impudentes. Aprofunda-se, assim, a fratura entre o mundo da nossa experiência quotidiana e o ser verdadeiro e essencial a que o mundo deveria adequar-se, e, pela primeira vez, aparecem distinções que os poetas e filósofos deverão focalizar cada vez mais com maior clareza, como a que existe entre a aparência e o ser, entre a realidade e a idéia.

Já dissemos como o pensamento fundamental da *Teogonia*, segundo o qual existem forças dirigidas em sentidos diferentes, e até mesmo opostos, influiu sobre os primórdios da filosofia grega. A idéia de um ordenamento justo do mundo instaurado por Zeus foi aprofundada especialmente pelos Áticos – Sólon e os trágicos. A lírica, ao contrário, elaborou mais atentamente um outro pensamento de Hesíodo.

Logo no início da *Teogonia*, Hesíodo fala de um canto das Musas e enumera as divindades que elas celebram (11 e ss.). Esse elenco suscitou uma grande quantidade de objeções, tanto que se julgou necessário suprimir uma parte maior ou menor desses versos. E mais: pouco depois, Hesíodo fala de um outro canto das Musas (43 e ss.), que volta a celebrar os deuses, e novamente menciona duas divindades do primeiro canto. Assim, há quem tenha pretendido suprimir todo o primeiro trecho e também o segundo.

Ora, suprimir o segundo trecho é impossível porque ele está estreitamente ligado à parte seguinte: as Musas cantam diante de Zeus, e para seu deleite, uma teogonia – e o Olimpo todo ressoa. Elas começam por Gaia e Urano e, em seguida, cantam Zeus, do qual se diz (afirmação particularmente significativa nesse contexto genealógico) que é o pai dos deuses e dos homens, e assim por diante. A representação dessa cena olímpica, onde são as próprias Musas imortais que cantam uma teogonia, deve servir, evidentemente, de confrontação à que Hesíodo quer expor, e a ela oferecer a mais alta legitimação, pois assim mostra o autor a grandeza e a dignidade de seu intento.

O primeiro canto das Musas tem, pelo contrário, escopo totalmente distinto. As Musas não o entoam no Olimpo, mas no Hélicon; Hesíodo introduz essas divindades, para narrar, logo depois, como elas o sagraram poeta no Hélicon. Elas dançam e celebram os deuses; segue-se a longa lista dos nomes divinos, que a tantas correções foi submetido. Desta vez, começamos com Zeus (11), que aqui não é, entretanto, o "pai dos deuses e dos homens", mas "aquele que segura a égide", isto é, o símbolo de seu poder. Passamos em seguida para Hera, a "senhora". Já esses epítetos nos dizem como deve ser entendida a lista que se segue e que corresponde a uma ordem e a um critério precisos, se bem que diferentes dos genealógicos. Vêm, em primeiro lugar, as outras grandes divindades, os deuses propriamente "clássicos" – Atena, Apolo e Ártemis – e, só depois deles, Posídon, que, apesar de irmão de Zeus, reina num elemento mais selvagem e primitivo. Em seguida, vêm Têmis, Afrodite e Hebe – a deusa da justiça precede, portanto, as do amor e da juventude –, e a seguir, as esposas de Zeus, Dione e Leto. (Os versos devem estar dispostos de modo a não separar esses dois nomes). Seguem-se os irmãos Jápeto e Cronos, e depois os "fenômenos naturais" – Aurora, Sol, Lua, Terra, Oceano, Noite, e por fim, "a sagrada estirpe dos outros deuses" Aí, a ordem seguida não é a genealógica mas a da dignidade e da santidade. Antes de representar os deuses numa seqüência que poderíamos dizer histórica, Hesíodo julgou necessário esclarecer que ela nada tem a ver com a posição que esses deuses ocupam e é por isso que nos apresenta antes algumas das mais altas divindades por ordem de importância.

Não há dúvida de que também em Homero Zeus é o deus supremo e existem deuses de poder maior ou menor, de maior ou menor

prestígio. Mas Hesíodo é o primeiro que se propõe classificar os deuses segundo a condição de cada um deles: vale dizer, é o primeiro a encarar o problema do significado daquilo que tem significado e do valor daquilo que tem valor, questão que ocupou a fundo os líricos, também influenciando sua religiosidade. Os antigos elegíacos tratam o problema do valor sobretudo com o objetivo de investigar o que seja a verdadeira virtude, a verdadeira ἀρετή (aretē). Tirteu identifica-a com a coragem, Sólon com a justiça, Xenófanes com a sabedoria. Analogamente, diversos poetas líricos viram em diferentes divindades a encarnação dos valores essenciais: assim, para Safo, estão em primeiro plano Afrodite e Eros; para Píndaro, Apolo; e o lírico mais antigo, Arquíloco, sente-se determinado por duas divindades: por Ares e pelas Musas. O fato de alguém sentir-se ligado a uma certa divindade nada tem de novo – basta pensar na relação de Odisseu e Telêmaco com Atena, na *Odisséia*; mas quando um poeta da Idade Arcaica se dirige sobretudo a *uma* divindade, ele o faz com a clara consciência de que ela é para ele mais sagrada, mais importante e essencial do que todas as outras, considerando-a, portanto, como a força que invade e ilumina toda a sua vida e que, para ele, representa a unidade e o significado do mundo. Safo exprime esse pensamento quando diz (fr. 27D) que as pessoas podem pensar que a coisa mais bela seja esta ou aquela coisa magnífica: "eu digo que a coisa mais bela é aquilo que uma pessoa ama" E Píndaro procura livrar Apolo de todas as manchas e impurezas pelas quais teria sido afetado segundo os mitos, para assim obter uma imagem do divino pura e plenamente conforme com suas exigências, à qual se possa dirigir com absoluta confiança. O esplendor que emana desses deuses não brilha apenas nos momentos determinados em que o deus aparece ante o homem e intervém em sua vida: a divindade é uma força continuamente presente e operante. Sobre essa concepção da divindade influiu a tentativa, que teve início com Hesíodo, de entender a divindade como um ser que não age apenas momentaneamente, mas está continuamente em ação. E esse ser permanente é por ele representado não só no amplo sistema das figuras ordenadas genealogicamente, mas também segundo os graus da dignidade e santidade que elas ostentam.

4. O Despontar da Individualidade na Lírica Grega Arcaica

A nós parece natural o fato de que na literatura do Ocidente existem diferentes gêneros de poesia: a épica, a lírica e o drama. Mas entre os gregos, que a essas formas deram vida, levando-as à mais alta expressão, e sob cuja direta ou indireta influência elas se desenvolveram entre os diversos povos da Europa, essas formas, dizíamos, não floresceram concomintantemente, e sim uma após outra. Extinguia-se o canto da épica quando surgiu a lírica, e quando a lírica se encaminhava para o ocaso, eis que surge o drama. No país onde surgiram, esses gêneros de poesia foram, portanto, produto e expressão de um determinado clima histórico. Assim, aquele especial estilo de Homero, que tende a representar a vida como uma concatenação de acontecimentos, não é uma estilização nascida do querer do poeta, como se, entre as diferentes formas que tinha à disposição para interpretar o sentido da existência humana, tivesse ele querido escolher essa como particularmente adaptada à épica, embora assim pensasse Lessing, que atribuía ao senso artístico de Homero o fato de evitar as descrições e transformar tudo em narração. Essa particularidade da arte de Homero está, ao contrário, relacionada com seu modo de ver as coisas, a vida e os homens e com sua natural interpretação do mundo. Na ação e no sentimento do homem vê ele o efeito das forças divinas operantes, não são eles, portanto, senão uma reação dos órgãos vitais a um estímulo concebido em forma de pessoa. Em geral, Homero tem a tendência de considerar toda situação como o resultado de influências externas e como fonte de novas influências.

A origem da épica grega está envolta na obscuridade dos tempos pré-históricos; a obra mais antiga que conhecemos é também a mais alta expressão dessa poesia – são os poemas da *Ilíada* e da *Odisséia*,

atribuídos a Homero. No que concerne à lírica, ao contrário, podemos propor-nos um problema histórico, qual seja, de vermos como surge ela da forma de arte mais antiga, da épica, e que novo espírito nela se manifesta.

A diferença mais marcante entre a antiga épica grega e a lírica que dela deriva reside (no que diz respeito ao homem que por trás da composição poética se oculta) no fato de que, na lírica, os poetas nos fazem conhecer, pela primeira vez, sua individualidade. Quão incerto, ao contrário, é, para nós, o nome de Homero. Os líricos dizem-nos os seus nomes, falam-nos de si e dão-se a conhecer como indivíduos.

Pela primeira vez, no tempo da lírica, personalidades bem definidas, representando as mais diversas categorias, sobem ao palco da história européia. Caudilhos, legisladores e tiranos, pensadores religiosos e filósofos, artistas plásticos assinam suas obras, pondo fim àquele anonimato tão em voga nos primeiros séculos e no Oriente. A importância espiritual dessa evolução revela-se sobretudo na literatura e, mais exatamente, na lírica, visto que o fato novo aqui se exprime por meio da palavra, e é só através da palavra que o mundo do espírito se revela de forma explícita.

A lírica grega (tanto a composta para o canto coral, quanto a que se destinava à recitação individual) baseia-se em duas premissas. No início, aparece relacionada com formas populares, pré-literárias, que sempre existiram, em todas as civilizações, isto é, com as canções ligadas à dança, ao culto, ao trabalho e coisas similares: formas que, em determinados momentos da vida da comunidade, concorrem para a celebração das cerimônias. Porém a seguir, sentem os líricos arcaicos (e não há nenhum deles que nos pontos culminantes de sua obra não o revele) o influxo poderoso da poesia épica, sobretudo de Homero, de tal modo que a lírica se sobrepõe à poesia de caráter prático e ocasional, destinada a um fim, embora permaneça em larga medida ligada a determinadas tarefas concretas.

A maior parte dos poemas líricos dos primeiros séculos, chegados até nós, têm caráter de poesia celebrativa; são compostos para as diversas solenidades em honra de deuses ou de homens, e sua tarefa é elevar os valores do presente acima do *hic et nunc*, perenizar o momento do júbilo. Os dois meios mais importantes de que se vale a poesia para atingir esse fim (se abstrairmos da forma severamente regulada, útil, precisamente, para a fixação do contingente) são o mito e a máxima. O mito, sobretudo naquela forma purificada que assumiu na épica, faz corresponder o acontecimento terreno a um modelo divino ou heróico e assim dá sentido e valor ao contingente. A máxima estabelece uma relação entre o caso particular e o universal, freqüentemente em forma de admoestação ou de ensinamento, e assim, por via racional, conduz rumo às formas eternas da realidade, isto é, à verdade. É poesia festiva quase toda a lírica coral a partir do fim século

VII até a metade do V; que vai desde Alcmã, passando por Estesícoro, Íbico e Simônides, até Baquílides e ao maior de todos, Píndaro.

Essa poesia encomiástica e celebrativa constitui a verdadeira "grande" lírica dos gregos, que exerceu enorme influência não só entre os gregos mas também em nossas dias para a formação de um estilo poético elevado. Dela surgiram a tragédia e a poesia sublime-patética do Ocidente, e foi sempre ela que levou Klopstock, o jovem Goethe, Hölderlin e Rilke à composição de hinos. Essa poesia distingue-se fundamentalmente da épica pelo fato de dar valor ao presente e considerá-lo digno de ser celebrado. Os feitos do passado não atraem tanto por seu valor intrínseco quanto porque servem para valorizar o presente. De fato, os gregos da Era Arcaica eram apaixonados por tudo o que fosse diferente, vivo, atual. O contraste entre o valor duradouro e a realidade, entre mito e presente, entre aspiração e atuação torna-se cada vez mais palpável no decorrer daqueles dois séculos. Todavia, o presente continua sendo sempre, embora elevado a uma forma supratemporal, o campo em que essa lírica se move.

Ao lado das líricas de caráter encomiástico, temos nesses mesmos séculos, iniciada pouco antes e pouco antes extinta, uma outra poesia lírica não menos importante e que em tudo corresponde ao nosso conceito de "lírica", na medida em que os poetas que a ela se dedicam tratam de coisas pessoais. Para os gregos essa poesia não constitui certamente uma unidade. Lírica é para eles apenas a poesia cantada: a coral, da qual há pouco falamos, e a monódica individual, como a de Safo, de Alceu e de Anacreonte. É verdade que muitos desses poemas monódicos exaltam deuses ou homens, como por exemplo os epitalâmios de Safo; mas mais do que nas canções corais, revela-se aqui, ao lado da celebração louvaminheira, a tendência do poeta para falar de si. Algo semelhante, porém, encontramos também numa forma de poesia à qual os gregos não davam o nome de lírica, visto não ser ela cantada ao som da lira, mas que nós, já que ela corresponde aproximadamente à nossa concepção de lírica, podemos, sem mais, considerar como tal. São poemas que se recitavam com acompanhamento de flauta, formados de jambos e dísticos, e cujo inventor, por tradição antiga, julgamos ser Arquíloco. Para demonstrar através da "lírica individual" da helenidade primitiva (se nos for permitida essa expressão um tanto vaga) no que consistia para os poetas a personalidade, por que teriam eles falado de si, e como se tornaram conscientes da sua própria individualidade, escolherei três poetas: Arquíloco, o poeta dos "versos falados", que viveu na primeira metade do século VII, e os dois líricos monódicos, Safo e Anacreonte (Safo viveu por volta do ano 600, Anacreonte até cerca do ano 500 a.C.). Assim impostaremos nosso problema em relação a três caracteres e temperamento bem diferentes; além do mais, entre os poemas mais antigos e os mais recentes de que nos ocuparemos, intercorre

um período de perto de duzentos anos, aproximadamente todo o tempo, portanto, durante o qual floresceu a lírica grega arcaica. Poderemos, assim, dar relevo suficiente não só aos traços comuns mas também aos traços individuais desses poetas.

Movemo-nos, porém, num campo que não oferece senão escassos fragmentos. Para encontrarmos nos poucos poemas, chegados até nós completos, de Arquíloco, Safo e Anacreonte, e nas citações em geral muito breves, feitas por escritores mais tardios, uma resposta às nossas pesquisas sobre o valor histórico-espiritual dos primeiros líricos gregos, temos amiúde de considerar como um tesouro até mesmo pormenores mínimos. Às vezes, é quase apenas por acaso que conseguimos estabelecer a derivação de um pensamento ou de um tema, originados de outro mais antigo e assim pôr em relevo, de quando em quando, o que se apresenta como novo e característico. Mas, no final, esses novos elementos fecham-se num quadro unitário e vemos, assim, que o caminho seguido pelos líricos leva a uma determinada direção, e aquilo que, num primeiro momento, poderia parecer variante de um mesmo pensamento ou interpretação pessoal de um tema tradicional, revela-se como parte de um processo histórico mais amplo.

Arquíloco encontrou, na *Odisséia*, o verso (XIV, 228): "Quem com um trabalho se alegra, quem com outro" E o transformou assim (41)[1]: "Cada um de diversa maneira o coração aquece"

A idéia de que os homens tenham metas diferentes não está expressa claramente na *Ilíada*. Na *Odisséia* chegou-se, portanto, a um conhecimento mais sutil da diversidade existente entre os homens; daí parte Arquíloco e eis que essa diversidade se torna um conceito fundamental da era arcaica: Sólon diz-nos claramente que os caminhos da vida são diversos, e Píndaro, sobretudo, apresenta-nos múltiplas variantes desse pensamento. Também a sensibilidade ante as mutações a que está sujeito o indivíduo no tempo faz-se mais aguda. Na *Odisséia*, Arquíloco lê (XVIII, 136 e ss.): "Diverso é o pensamento do homem que vive sobre a terra, conforme o dia que o pai dos Numes faz surgir"

E dirige estas palavras a seu amigo Glauco (68): "Vário é o ânimo dos homens, ó Glauco, filho de Léptine: muda segundo o dia que Zeus lhes manda e só com o próprio interesse concorda o pensamento"[2]

1. Os números, aqui e mais adiante, colocados na frente dos fragmentos dos líricos, referem-se à 2ª ed. da *Anthologia Lyrica* de Diehl. No tocante aos líricos, cf. Rudolf Pfeiffer e Philoligus, 84, 1929, 137; W. Jaeger, *Paideia*, I; Hermann Gundert, *Das neue Bild der Antike*, I, 130; H. Frankel, *Philosophie und Dichtung*, 182 e ss. O verso citado de Arquíloco lembra também os versos IV, 548 e ss. e VIII, 166 e ss. da *Odisséia*.

2. A relação entre Arquíloco e a passagem da *Odisséia* é, aliás, uma questão debatida; parece-me certa, porém, a prioridade do verso da *Odisséia*; cf. R. Pfeiffer, *Deutsche Lit. Ztg.*, 1928, 2370; P. von der Mühll, *Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie*, Supl. 7, 746, 5; H.

O fato de Arquíloco valer-se justamente dessas duas expressões da *Odisséia*, que sublinham a condição instável do homem exposto às influências estimulantes e coativas que as coisas sobre ele exercem, faz-nos ver quão profundamente ele sentia esse estado incerto do homem; outros versos confirmarão essa impressão. Até aí, decididamente, nada de novo. Mas a diversidade dos pontos de vista faz com que a pessoa sinta mais agudamente o próprio eu na sua particularidade, e disso nasce verdadeiramente algo de novo para o mundo.

Que o homem possa contrapor sua opinião à dos outros, já o aprendemos com um poema de Safo, achado no Egito, num papiro bastante danificado. Restaurado, o poema (27) diz aproximadamente o seguinte:

Alguém dirá que da negra terra os cavaleiros são a coisa mais bela, outro que os soldados ou os navios, e eu, o que o coração, amando, deseja. E isso a todos poderei provar. Pois até ela, a mulher mais bela, Helena, abandonou o melhor dos homens, causando a ruína da excelsa Tróia; nem na filha pensou, nem nos pais queridos, seduzida por amor, para longe a arrebatou Cípris. Fácil é vencer um coração de mulher; facilmente a paixão lhe ofusca a mente. Ela agora me lembra Anactória distante. Seu andar garboso, cheio de graça, e o esplendor de seu rosto radiante me são mais caros que os carros lídios, mais que as pelejas dos soldados armados.

Como introdução e final do poema, Safo usa o "preâmbulo", forma popular para dar relevo a uma coisa diante de outra. Safo vale-se dele para contrapor sua opinião à dos outros. Às esplêndidas coisas que todos admiram, às paradas de cavaleiros, soldados e navios, contrapõe uma simples coisa: o gracioso andar e o semblante luminoso da querida Anactória. "A coisa mais bela é a que agrada". Ao esplendor exterior, Safo antepõe o sentimento interior. O pensamento que Arquíloco extraíra de Homero: "Cada um de maneira diversa o coração aquece" colocava todos os valores sobre um mesmo plano; Safo diz qual é para ela o valor mais alto: o que a sua alma envolve com o sentimento do amor. Pensamentos semelhantes a esse ecoaram amiúde na era arcaica; mas é em Safo que primeiro o encontramos[3]. De outra feita, diz ela (152) de sua amada filha Cleis: "Não a entregaria nem por toda a Lídia", e Anacreonte usa esse pensamento em forma

Fränkel, *op. cit.*, 185 e *Am. Journ. Philol.*, 60, 1939, 477; W. Schadewaldt, *Von Homers Welt*, nota 1 da p. 93.

3. É mais ou menos do tempo de Safo a inscrição do Létoon de Delos (Erich Bethe, *Hermes*, 72, 1937, 201):

κάλλιστον τὸ δικαιότατον, λῷστον δ' ὑγιαίνειν,
πάντων ἥδιστον οὗ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν.

A imensa importância que tinha para a época o problema do sumo valor demonstram-no não só as numerosas passagens dos líricos (Píndaro) mas também, por exemplo, as narrativas dos Sete Sábios que procuram saber qual o homem mais feliz e qual o mais sábio. Mais adiante (p. 188), demonstraremos que ainda não existe aqui a incerteza da escolha.

de preâmbulo (8): "Nem de Amaltéia desejo a áurea cornucópia, nem, soberano, reinar sobre Tartesso por cinqüenta anos"

O que outros desejam: a cornucópia de Amaltéia ou um longo domínio sobre a cidade fabulosamente rica de Tartesso, não atrai Anacreonte. Não sabemos, na verdade, o que ele contrapõe a essas riquezas, mas já que as coisas recusadas são maravilhosas, a que ele preferia há de ter sido algo muito simples[4].

Esse contraste entre o que é faustoso, admirado por todos, e o que é simples, mas de valor essencial, ainda não existia em Homero; mas já em Arquíloco encontramos algo semelhante, embora em ambiente totalmente diverso. O rude homem de armas, a quem são estranhos tanto as delicadas entonações de Safo quanto a espirituosa graça de Anacreonte, diz-nos como ele imagina um bom oficial (60): "Não me agrada um capitão que a longos passos desfila, com caracóis se enfeita e raspa o queixo. A mim basta um pequeno, mesmo de pernas tortas, mas que seja de coração forte e tenha firme o pé"

O valor exterior e o interior não ganham tanto realce em Homero. Odisseu volta, é verdade, sob as vestes de um velho e pobre mendigo à sua pátria, ele, o forte herói, mas o aspecto miserável nesse caso é apenas uma falsa aparência atrás da qual Atena oculta o herói a fim de que ninguém o reconheça: se aparência e valor intrínseco estão em contraste, as qualidades interiores não se opõem expressamente ao aspecto externo, como ocorre em Arquíloco. O capitão de Arquíloco é valoroso justamente por não ser elegante. É bem verdade que sobre o mendigo Iro se diz (XVIII, 3): "Nem força tinha, nem vigor, mas uma poderosa presença", imagem que é criada em contraposição à de Odisseu; mas somente Arquíloco exprime a idéia paradoxal de que o oficial nada valha exatamente por causa de sua pompa exterior e que use suas imponentes pernas longas apenas para fugir (isso se pode depreender das entrelinhas): de que, portanto, a aparência destrua o valor interior[5]

Aos valores apreciados por todos, Arquíloco costuma contrapor a coisa por ele preferida, e o faz de maneira mais rude que Safo,

4. Não terá sido diferente o pensamento de Arquíloco, 22, cf. as imitações Anacr., 7, Greg. Naz., *Ad anim. suam*, 84 e ss.; cf. também Horácio, Jamb., 2, com introdução de Heinze. Para outra possibilidade aponta H. Fränkel, *op. cit.*, 189 e ss. Outros temas semelhantes *in* Timocr., I; Pínd., *Pae.*, 4, 15; Horácio, *C.* I, I e I, 7.

5. Se Aquiles diz a Agamênnon (*Il.* I, 225): "Tu que tens olhos de cão mas coração de cervo", isto é, uma face arrogante mas um coração covarde", não se trata, ainda aqui, de um "contraste" (H. Fränkel, *Am. Journ. Philol.*, 60, 1939, 478, 9), mas de uma observação que enfatiza a coexistência de órgãos distintos (cf., pp. 15 e ss.); se nas invectivas da *Ilíada* (por exemplo V, 787) diz-se: "velhacos, admiráveis [somente] no aspecto", nisso não há, como não há na figura de Iro, o elemento paradoxal visado por Arquíloco; a admoestação é: "Sede o que pareceis", mas não se contrapõe, como em Arquíloco, o valor essencial à mera aparência. Daí se conclui que a distinção entre interioridade e exterioridade, ser e aparência, é preparada por expressões desse gênero.

chegando a chocar (6): "Pavoneia-se agora um trácio com meu escudo, que eu, sem querer, deixei ao pé de moita: era uma arma perfeita. Pois que às favas vá o escudo, que outro melhor conseguirei"

Pouco lhe importa o escudo! A vida é muito mais importante! A concepção espartana da honra, que impunha ao herói voltar para casa com o escudo ou sobre ele, não passa, para Arquíloco, de uma hipocrisia que ele, audaz e alegremente, vitupera. Essa impaciência em arrançar o véu da aparência manifesta-se, ajuda de forma mais superficial, também em Anacreonte; assim como Arquíloco desmascara o capitão que posava de elegante, assim também Anacreonte revela a verdadeira face de Antenor, o novo-rico que sai a passeio todo enfeitado (54):

> Tempos atrás, usava barrete pontudo e cubos de madeira nas orelhas, e em torno dos flancos uma coçada pele de boi, forro imundo de um mísero escudo; vivia na companhia de padeiros e cortesãs, aquele patife do Antenor, e ganhava com fraudes seu sustento. Muita vez teve o pescoço posto na argola, muita vez na roda, muita vez foi açoitado, teve barba e cabelos arrancados. Mas agora passeia de carruagem, o filho de Cica, e usa brincos de ouro, e umbela de marfim, como uma mulher...

De onde conseguem esses poetas o direito de exprimir juízos tão pessoais? Segundo qual critério estabelecem o valor para eles fundamental? Existe uma relação entre o cínico prazer de destruir toda ilusão, próprio de Arquíloco, a argúcia de Anacreonte e a interioridade de Safo? Revelam eles pontos de contato, antes de mais nada, em sentido negativo, na medida em que sua depreciação dos valores universalmente reconhecidos não decorre de nenhum intento moral ou de justiça. Se Safo não gosta de paradas militares, isso nada tem a ver com a moral ou com o direito. E se a Arquíloco importa mais a vida que o escudo, isso é, sem dúvida, uma bofetada no moral tradicional; mas não pretende o poeta com ela apregoar uma nova moral ou um direito superior.

"A coisa mais bela é a que agrada" parece querer encaminhar para o arbítrio do gosto pessoal, em torno do qual, segundo o dito latino, é inútil discutir. Arquíloco parece-nos um individualista desenfreado. Mas em ambos sente-se a tendência para captar algo de verdadeiro, a substância em lugar da aparência.

Já antes de Arquíloco, Calino e Tirteu haviam dado, em suas elegias, um valor atual e imediato às exortações belicosas que haviam lido em Homero, e as haviam transformado em cantos de guerra, adaptando-os ao presente e deles se servindo para incitar os soldados nas batalhas do seu tempo. Essa passagem da literatura para o imediato da vida, que aqui surge pela primeira vez, constitui uma nova fase da evolução do espírito europeu. Arquíloco é o primeiro a dirigir-se de modo consciente e radical ao imediato. Também ele vive na tradição literária da epopéia homérica e vale-se das suas expressões para falar daquilo que era o tema principal da poesia homérica, a guerra. Mas

despoja esse fato de toda a grandeza épica e o sente como feia concretude: fala do duro pão comido no campo, do trago tomado durante a guarda (2; 5) ou da aspereza da luta que o espera (3). Encontra como soldado, na vida, o que está descrito na épica, mas sem ilusões, o que, para ele, quer dizer muito mais intensamente. A despeito da incerteza que permeia uma conclusão tirada *ex silentio*, visto que se conservaram apenas fragmentos de sua poesia, ele, ao que parece, deve ter falado mais dos incômodos e da incerta vida do soldado do que da finalidade da própria guerra e do valor necessário para a vitória. Ali ele sentiu, de maneira nova e grandiosa, a nua realidade. Só que agora a canção guerreira não serve mais, como em Calino e Tirteu, para estimular os combatentes, não é mais, por assim dizer, um grito de guerra em versos, um instrumento de conforto para o restrito círculo dos soldados: desliga-se de sua função social. Arquíloco tem suas próprias metas pessoais, mas seus versos, embora seja ele um homem de ação, não querem apenas servir à ação: servem-lhe também para exprimir seu sentimento e revelam as angústias e incertezas de sua vida.

Quando fala de amor, é sempre de um amor infeliz que trata. Homero vê no amor apenas uma das coisas prazerosas da vida e o coloca ao lado da dança, do vinho e do sono; nunca fala de amores infelizes. Quando muito, o amor é apresentado como uma cegueira fatal: assim, no mágico cinto de Afrodite, se lê: "amor, desejo e murmúrio de palavras que tiram o juízo até das pessoas ajuizadas" (*Il.*, XIV, 217). Pensamento que é destarte elaborado por Arquíloco (112): "Imenso, um desejo de amor penetrou-me o coração secretamente; densa névoa derramou sobre meus olhos, do peito roubou-me todo pensamento gentil"[6]

Também essa névoa derramada sobre os olhos é uma expressão extraída de Homero, mas em Homero é sintoma de morte ou de delíquio. Por isso, é muito provável que, em Arquíloco, não se trate de uma observação externa, no sentido de que ele veja num outro as conseqüências de um amor infeliz, como acontece em Homero; mais provavelmente, é de seu próprio amor infeliz que está falando. De fato, esse pensamento volta em outro fragmento onde ele se refere, certamente, a uma experiência pessoal (104): "No desespero tombei, ai miserável! sem alma, por vontade superna com os ossos perfurados por atrozes sofrimentos"

6. Em Homero, encontramos κλέπτειν νόον ou expressões semelhantes somente nessa descrição do cinto de Afrodite. É costume traduzi-la por "iludir, enganar" (cf. esc. D ἠπάτησε etc.) e, nesse sentido, já a interpreta Hesíodo, *Teog.*, 613; amiúde encontramos κλέπτειν usada nesse sentido pelo menos na poesia. Arquíloco emprega-a no sentido de "roubar" Sobre a primeira interpretação pode-se citar φρένας ἠπεροπεύειν como paralela a essa, que julgo exata (cf. J. Böhme, *Die Seele und das Ich*, 48, 3), e locuções como φρένας ἐξέλετο ou ητορ ἀπηύρα.

O amor é um sentimento que leva Arquíloco para perto do delíquio ou da morte. Por vontade dos deuses, diz, o amor o transpassa: e isso se inclui na concepção homérica segundo a qual as sensações não surgem espontaneamente do homem, do seu ânimo, mas são dadas pelos deuses. Novo é o fato de que ele sinta com particular intensidade o amor irrealizável: assim, o amor não mais faz parte da vida que serenamente acontece, mas resolve-se no sentimento oposto: no sentimento da morte[7] E o amor é também para o poeta uma ação do divino no homem, mas o fato de que algo impeça o tranqüilo curso da sua experiência é sentido por ele como algo de pessoal, como um faltar das forças, um delíquio mortal.

Também Safo sente ao mesmo modo o amor (2):

Felicidade semelhante à de um deus conhece o homem que está sentado a tua frente e de perto escuta o encanto de tuas doces palavras e teu riso que lisonjeia e acaricia e profundamente em meu peito pertuba o coração. Mal te vejo, a voz se me extingue na garganta: a língua está morta. Corre um tênue fogo sobre minha pele, nada mais vêem os olhos; poderoso, um zumbido atordoa-me os ouvidos. O suor me escorre pelos membros, um tremor me assalta e, mais pálida que uma haste de erva, próxima à morte pareço estar. E ainda assim, tudo se pode suportar...[8]

O poema é um epitalâmio em honra de uma jovem do círculo de Safo e começa pela tradicional louvação do homem que desposa a garota. Mas essas núpcias separam Safo da amada. O amor, que, nos versos citados anteriormente, Safo apresentara como a instância suprema na decisão do que fosse o belo, é, tanto neste quanto naquele caso, o amor infeliz, ali pela amada distante, aqui pela que parte. E assim como Arquíloco dizia sentir que as forças o abandonavam, dei-

7. A objeção aqui aduzida por H. Gundert, *Das neues Bild der Antike*, I, 136 (não se trata aqui tanto da angústia do amor que não pode alcançar sua meta... quanto da própria paixão que ele sente em seu interior como potência destruidora, como angústia interior) não me parece bem clara. Mesmo Gundert disse, e corretamente, sobre Homero: "Nele, a chama do alto 'ardor' manifesta-se no gesto e na atitude, na ação imediata e não através da palavra" De qualquer modo, Gundert não nos dá nenhum exemplo de um poeta lírico primitivo que exprima "a angústia" da paixão, mesmo no amor feliz. A lírica arcaica tem um único modo de exprimir a felicidade amorosa, o de descrever o objeto do amor como belo ou, mais exatamente, enumerando todos os traços radiosos isolados, do mesmo modo que representa uma paisagem ou uma festa, descrevendo, uma após outra, todas as coisas belas que dela fazem parte. A importância do tema da aporia já na *Odisséia*, onde retorna com freqüência sobretudo nos símiles, e representa, como tal, um passo importante do distanciamento em relação à *Ilíada* e rumo à poesia lírica, foi muito bem mostrada por H. Seyffert na dissertação *Die Gleichnisse der Odyssee* (Kiel 1949: não publicada).

8. Nos três versos que faltam ao poema, o equilíbrio ter-se-á restabelecido com a expressão de pensamentos como: "pois alcançaste a felicidade no matrimônio" ou então "pois dor e alegria alternam-se"

xando-o sem vida, assim também Safo descreve de modo apavorante o desfalecimento dos sentidos e da energia vital e a rápida chegada da morte.

Não são ressonância casuais, exteriores pontos de contato o que aproxima Safo de Arquíloco. Safo conhecia a poesia de Arquíloco. Uma antiga expressão épica define o sono como "aquele que dissolve os membros", provavelmente porque priva os membros do homem da faculdade do movimento[9] Em seguida, Hesíodo dissera (*Teog.*, 120): "Eros, entre os deuses imortais o mais belo, o que dissolve os membros, sujeita à sua vontade dos homens e dos deuses o sentido e o sensato julgamento..."[10] É esse o amor que atordoa o homem, que o torna indolente e louco: mas é nos outros que seu efeito é observado. Arquíloco, ao contrário, relaciona-o a uma experiência pessoal, num trecho de poema (118) cujo primeiro verso deveria soar mais ou menos assim: "Não sou capaz de fazer nada"[11], e diz em seguida: "Mas o desejo, que os membros dissolve, ó amigo, tem-me domado"

Desses versos é que Safo extraiu a imagem, já nossa conhecida, do amor que tira todas as forças. Assim também, em outra passagem de um poema (137): "De novo Eros me impele, aquele que os membros dissolve, o deus doce-amargo, diante do qual faltam-me forças".

O pensamento é expresso pelos dois poetas de modo tão semelhante e o conceito de que o amante infeliz se sinta incapaz de agir, sem forças, é tão novo para a época pós-homérica, que podemos aqui afirmar com toda a certeza: foi em Arquíloco que Safo aprendeu a sentir e exprimir essa sensação de desânimo e de fraqueza semelhante à morte, que lhe é dada pelo amor.

Também no verso que citamos, ela fala do seu "amor" em sentido "mítico"; para ela, o amor não é um sentimento que brote do íntimo, mas uma intervenção da divindade no homem. Completamente sua, pessoal, é, ao contrário, a sensação de desânimo que dele decorre. É exatamente o amor obstado, sem possibilidade de realização, que violentamente se apodera da consciência: e onde o raio de um impulso forte e intenso se parte de encontro a um obstáculo, ali mais intensa relampeja sua luz. Diante desse sentimento que se faz consciente ante o obstáculo, as coisas que comumente apreciamos perdem seu valor. Aqui se revela o contraste entre substância e aparência, entre o que é valorizado pelos outros e o que é para nós essencial[12] E porque o

9. Na Od., XX, 57, e XXIII, 343, essa palavra é assim explicada: "aquele que dissolve as penas" (μελεδήματα). Cf. Ernst Risch, "Eumusia", *Festschr. f. E. Howald*, 87 e ss.

10. Isso, naturalmente, está, por sua vez, em relação com *Il.*, XIV, 217 (cf. p. 62).

11. Cf. *Philologus*, 96, 1944, 284.

12. Diz Friedrich Hebbel nos seus *Diari* (2, 2756): "Não seria, por tanto, impossível que todo o nosso senso vital individual, nossa consciência, seja um sentimento de dor,

amor não é sentido como capricho do indivíduo, como inclinação subjetiva, mas como força sobrenatural, divina, esse sentimento pessoal tem o poder de reconduzir o homem à sua essência. Safo encontra, através da sua paixão e da sua dor, simplicidade e naturalidade, e adquire um novo imediatismo e uma nova espontaneidade, pois diante dela abre-se o novo mundo da alma.

Pela pureza e a interioridade do sentimento, Safo é muito superior a Arquíloco, embora grande tenha sido a influência exercida por esse poeta em sua arte. Arquíloco não era homem que cultivasse o sentimento da dor; na sua infelicidade via ele, sobretudo, o obstáculo que o impedia de ser feliz; e sabia ativamente defender-se (66): "Disso sou bem capaz: se alguém mal me faz, mal igual em troca lhe faço"

Portanto, seu amor infeliz arranca-lhe rudes notas de indignação e de ira mais do que ternos lamentos. A indignação também se exprime em outros poemas de Arquíloco que nada têm a ver com o amor, e todavia aproximam-se da lírica amorosa de Safo por um motivo essencial. Eis o que diz um de seus rudes mas fortemente expressivos poemas (79):

> sacudido pelas ondas até Salmidesso, nu, possam os trácios pela hirsuta coma agarrá-lo à noite (ali muitas penas terá de suportar comendo o pão dos escravos). O corpo enregelado e todo coberto de algas, batendo os dentes como um cão, exaustas as forças, que jaza de fuças no chão, junto à praia musgosa. Assim quisera eu ver quem injúria me fez, calcando aos pés a fé. E no entanto, houve um tempo em que este foi meu amigo...[13]

Arquíloco faz votos para que um fulano seja tirado das águas e, lançado às praias nórdicas, passe a levar uma triste existência. Inesperadamente, ficamos sabendo que o objeto de tantas maldições fora, certa vez seu, amigo. Também esse poema é uma reação contra algo que não correu conforme seu desejo, e também desta vez o sentimento ofendido supera o âmbito puramente subjetivo: não é apenas amizade, mas senso da justiça ofendida[14] Como o amor, esse sentimento é "incondicionado" e até maior direito tem de ser visto como suprapessoal e divino. O senso da justiça pode exprimir-se de muitas formas: por meio

como o é, por exemplo, o senso individual de vida do dedo ou de qualquer outra parte do nosso corpo, que começa a viver por si e a sentir-se como indivíduo quando não mais está na justa relação com o todo, com o organismo de que faz "parte". Essa similitude da época da "dor cósmica" não carece, como vemos, de verdade histórica.

13. Recentemente quiseram negar que esse poema fosse obra de Arquíloco, e atribuíram-no a Hipônax – atribuição já desmentida pela alta qualidade dos versos. E afinal, que tem a ver Hipônax com os trácios?

14. W. Jaeger, *Paideia*, I, 172. Acertadamente observa H. Gundert (*Das neue Bild der Antike*, I, 137, 2) que Arquíloco diz ὅς μ'ἠδίκησε e Aquiles, ao contrário (*Il*,. I, 356), ἠτίμησε: em Arquíloco, não se trata da honra de casta, mas de justiça.

da admoestação, do louvor, de um ato de decisão e assim por diante. Arquíloco é levado a refletir sobre a justiça no momento em que aquilo que ele aguardava e queria com profunda convicção se choca contra um obstáculo. Não sente a justiça como meta da ação, mas fala com justa indignação da injustiça que ele próprio sofreu. Arquíloco vale-se do verso como de uma arma perigosa contra o amigo infiel; todavia, o poema é algo mais que uma maldição, que a invectiva de um herói homérico, que um simples meio de luta; e também é mais que uma arma numa contenda judiciária, como o são os versos de Hesíodo; o poema de Arquíloco conclui (as últimas palavras do fragmento são também efetivamente as últimas do poema) com a expressão de um sentimento pessoal: " e no entanto, este foi, certa vez, amigo meu" Aqui, a palavra não é mais usada polemicamente, mas exprime um sentimento de desânimo. Como ocorrera com os cantos de guerra, a poesia desliga-se, também aqui, de toda referência prática, tornando-se expressão de um sentimento pessoal.

Animado por um justo desdém, Arquíloco, em uma de suas fábulas, coloca na boca da raposa esta prece (94): "Ó Zeus, pai Zeus, teu é o poderio do céu, mas tu vês também as ações dos homens, sejam elas ímpias ou justas; e vês a soberba e a justiça também entre os animais"

Arquíloco declara que deve haver um juiz superior que puna a injustiça. E desse modo se aproxima, mais do que qualquer outro antes dele, da idéia da norma do direito, mas ainda vê o direito sob a forma de um juiz concreto[15]

Para ele é um defeito não se conhecer o justo desdém, e talvez seja isso o que quer exprimir com o verso (96): "Não tens bile sobre o fígado!"[16].

Essa justa indignação surge, portanto, de uma atitude espiritual semelhante àquela do amor infeliz. A alma conturbada ergue sua voz toda vez que se revela um contraste entre a realidade e o que deve ser. Arquíloco, em meio aos sofrimentos de sua existência, consola-se com o pensamento de que a dor não é eterna, que os deuses ora exaltam ora rebaixam os homens e que, por isso, o sentimento do homem varia entre a alegria e a dor. Este seu pensamento fundamental era uma novidade para o tempo (58): "Tudo aos deuses confia; muita vez, da dor profunda arrancaram eles o mortal, do negro pó; e o que seguia feliz, por terra prostraram. Depois, surge uma série de desgraças e o mísero anda em círculos, a mente perturbada"

15. Um pouco diferente é o parecer de K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, 68 e ss.

16. Cf. W. Jaeger, *Paideia*, I, 172, Cf. *Il.* II. 241, onde Tersites censura Aquiles por não ter "colericidade", mas ser condescendente e fraco.

Quando uma calamidade atingiu sua cidade, escreveu estes versos (7):

Dos cidadãos, ó Péricles, nenhum poderá exprobrar a nossa dor pungente, nem ninguém na cidade poderá estar alegre à mesa; tantos foram os valentes tragados pela vaga do mar tempestuoso. Inchado de suspiros, arqueja de aflição o peito. Mas um remédio, ó amigo, deram os deuses à dor incurável: a força de suportá-la. Todos estamos sujeitos à dor: agora ela nos toca: a sangrenta ferida o coração nos dilacera; amanhã a outros chegará. Então sê forte e expulsa todo femíneo lamento.

"E ainda assim, tudo se pode suportar", assim começava a última estrofe do poema de Safo (cf. supra, p. 63) e esse pensamento fazia-a recobrar a dignidade. Que ao homem, na vicissitude, nada mais resta senão suportar com firmeza: também isso ela aprendeu em Arquíloco. Enriquecido de um elemento importante, mais uma vez esse pensamento retorna em Arquíloco (67).

Coração, meu coração, tumultuado por trabalhos sem fim, vamos lá, oferece ao inimigo o peito ousado em tua defesa. Do adversário, o golpe feroz acolhe e fica firme, nem grites vitória diante do mundo nem, vencido, te dobres em lamentos; mas das coisas alegres não te alegres em excesso nem te aflijas no infortúnio em demasia. E reconhece o ritmo da vida.

Trata-se de ver "qual é o ritmo que mantém o homem", assim dizem as últimas palavras, traduzidas literalmente. O conhecimento da vicissitude das coisas torna mais fácil suportá-la. O mesmo pensamento constitui a base do único poema de Safo que chegou até nós completo (I):

Afrodite do trono multicor, a ti, filha de Zeus, tecedora de enganos, eu imploro: não abatas com penas e amarguras este meu coração, tu, senhora divina. Tu, que de outras vezes o meu chamado acolheste e, abandonando a casa paterna, a mim vieste sobre o áureo coche. Gracioso, um casal de pássaros trazia-te, veloz, através do éter, as asas rápidas turbilhoantes, cá para baixo, rumo à escura terra. Sem demora tu vinhas, ó Bem-aventurada, e perguntavas, um riso irradiando do etéreo rosto, qual era o meu penar, por que clamava e o que desejava meu coração febril. "Quem queres tu que a Persuasão a ti traga? Quem, Safo, te ofendeu? Como? ela foge de ti? Logo irá seguir-te. Não aceita presentes? logo irá oferecer-tos. Não te ama? Mesmo contra a vontade, dentro em pouco, irá amar-te" Vem também agora, das angustiantes penas me liberta. Faz com que se cumpra o que meu coração deseja. E tu, sê para mim, na luta, companheira!

Entre as várias belezas desse poema, uma provém do fato de que a experiência da qual nasceram esses versos é algo que se estende para além do presente e ganha até mesmo mais intensidade por ser repetida duas vezes: "Vem – implora Safo – como vieste de outras vezes; vinhas então e perguntavas o que me havia acontecido e por que de novo clamava" Já uma vez Safo, num momento de angústia

semelhante a este, invocara Afrodite, e mesmo esta não fora a prime ra vez. A consoladora serenidade que se exala do poema provém numa pequena parcela, do fato de Safo conseguir estabelecer um separação entre si e sua dor, quando reconhece que muitas outra vezes aconteceu a mesma coisa; também em tempos passados a deus a ajudou: ela o fará mais uma vez[17]

Safo via seu próprio sentimento *sub specie iterationis*, e isso revelam também outros versos; já citamos o início do poema (137 "De novo Eros me assalta, o Deus que os membros dissolve"

Esses versos, porém, revelam um traço típico da lírica arcaica com o demonstra um poema de Alcmã (101): "De novo o amor, com o favo de Cípris, hoje me invade, docemente o coração me aquece"

Nas canções de amor de Anacreonte, esse "de novo" torna-s uma forma estereotipada de que ele se vale como introdução ao poe ma (5): "De novo Eros, coma de ouro, atinge-me com a bola purpurin e convida-me a brincar com a menina das sandálias multicolorida: mas de Lesbos ela é, da cidade soberba, e despreza os meus branco cabelos e para um outro se põe a olhar, embevecida"

Ou então (17): "De novo do penhasco de Lêucade precipito-m no sorvedouro cinza escumoso, ébrio de amor"

E mais uma vez (26): "De novo me agarrou Pitomandro, enquan to fugia eu de Eros"

E mais uma vez ainda: "De novo Eros me feria com pesado mai telo, qual ferreiro; e em seguida, na onda gelada me lavava"

E por fim (79): "Amo de novo e ainda assim não amo – deliro não deliro"

Embora Anacreonte descreva com grande mestria seu amor, va lendo-se de imagens sempre novas, a frase "De novo amo...", repet da no início de cada poema, perde muito de sua força orginal[18] Dad o caráter do amor de Safo, a frase só pode ter tido este significado "Este é o destino meu, sempre renovado, que deva eu amar e sofrer' com isso, ela intuiu a lei de seu próprio ser, o ritmo do seu sentimen to. Em Anacreonte, ao contrário, a frase "De novo estou enamora do...", cinco vezes repetida, assume um tom superficial.

Também o pensamento consolador da alternância da fortuna expresso por Anacreonte, sem profundidade nem acabamento, ma com espírito e em tom um tanto frívolo, num poema dedicado a um jovem trácia, que, de resto, é o único poema de Anacreonte que nc chegou completo (88):

17. Safo desenvolve esse conceito a partir de uma fórmula tradicional de prec "Ajuda-me, como já me tens ajudado no passado"

18. Cf., também, Íbico, fr. 7 e 6,6.

Poldra trácia, por que perpassas por mim o teu olhar oblíquo e impiedosa foges? Crês-me um tolo, a mim, homem experiente? Pois sabe que com garbo poderia as rédeas ao pescoço lançar-te e, dominando-te, à meta da corrida guiar-te. Tu, agora, nos pastos pascendo, brincas a saltitar, porque nenhum cavaleiro adestrado ainda te montou.

O tema que Arquíloco fora o primeiro a descobrir, e no qual Safo infundira todo o seu sentimento, transforma-se, em Anacreonte, em puro jogo formal. A nova relação imediata com a vida, a duras penas conquistada, é aqui transmitida com habilidade e virtuosismo. Os pesados e negros vagalhões que se erguem contra Arquíloco transformaram-se num leve encrespar de ondas que empurra Anacreonte sem qualquer perigo. Mas mesmo nessa poesia brincalhona revela-se a atmosfera característica da lírica primitiva. "lembra-te – diz Anacreonte – de que tudo pode mudar" "Aquela que agora te foge um dia te seguirá", dissera Afrodite a Safo; "conhece o ritmo que mantém o homem", dissera Arquíloco a seu coração. Já o mais longo monólogo que se pode ler em Homero apresenta importantes elementos dessa situação típica. No início do livro XX da *Odisséia*, Odisseu, ainda não reconhecido sob os andrajos do mendigo, na noite que precede a matança dos Pretendentes, recosta-se para dormir no átrio de seu palácio. Ao ouvir as escravas brincarem e rirem com os Pretendentes, irrita-se, pois é ele o seu verdadeiro senhor e a ele caberia dar as ordens lá dentro; pensa, então, se deveria lançar-se sobre elas e matá-las todas ou deixá-las, uma vez mais, deitar com os Pretendentes. O coração "rosna-lhe" no peito, mas ele diz ao coração: "Agüenta, coração; mal mais grave sofreste quando o Ciclope devorou teus companheiros; mas tu tiveste paciência até que a sábia astúcia veio em teu auxílio" Seu impulso espontâneo de justa vingança não pode realizar-se, e esse obstáculo leva-o a reconhecer a própria impotência. O coração reage violentamente com irritação e dor, mas ele o exorta a resignar-se e agüentar. Também a agüentar o ajuda o pensamento de que em outros tempos coisa pior lhe aconteceu. Mas é esse também o pensamento que domina nos poemas dos líricos que citamos; sobretudo os poemas de Arquíloco revelam, até em pequenas particularidades, tanta afinidade com os versos de Homero, que, certamente, Arquíloco deve tê-los conhecido e por eles ter sido profundamente influenciado. Mas também com os poemas de Safo subsiste uma relação: de fato, Odisseu só se acalma quando Atena lhe aparece e lhe fala de modo amável e cordial, exatamente como Afrodite o fizera com Safo. Em Homero, porém, não existe mais que a lembrança de um único acontecimento passado que pode ser comparado ao presente, e Odisseu não alude às vicissitudes da vida nem ao "ritmo" que mantém os homens. Se o coração de Odisseu "rosna", se ele fala a esse coração, ou se, como é dito anteriormente, o θυμός (*thymós*)

agita-se em seu peito, tudo ocorre de modo bem diferente de quando Arquíloco se volta para o seu θυμός. Para Homero, o θυμός – e assim também o coração – é apenas um órgão dos movimentos espirituais que não se diferencia substancialmente dos órgãos físicos[19] O fato de que os líricos concebem o mundo da alma sob uma nova forma é naturalmente difícil de demonstrar quando se tenta neles buscar as palavras alma e espírito, visto que para isso não é suficiente o material fragmentário de que dispomos, e talvez essa nova concepção ainda não fosse para eles tão clara e determinada a ponto de levá-los a novas definições em relação ao mundo da alma[20]. Mas mesmo das frases isoladas podemos, com segurança, deduzir que os líricos já não explicavam a alma por analogia com os órgãos físicos. Já quando Arquíloco diz que o seu θυμός "está sufocado de dor" ou então que seu capitão tem "muito coração", emprega expressões que Homero ainda não conhece e que se referem a uma concepção abstrata do mundo da alma[21] Mas é em Safo e Anacreonte que se manifestam os sintomas ainda mais característicos dessa evolução.

A contradição do sentimento manifesta-se neles não apenas como uma vicissitude no tempo, como uma alternância de calmaria e tempestade, de felicidade e infelicidade, mas como dissídio no momento presente. Conhecemos já o verso de Anacreonte: "Amo de novo e ainda assim não amo – deliro e não deliro"

Aqui o amante infeliz exprime seu desânimo e seu dissídio interior de forma paradoxal, dado que afirma e nega uma mesma coisa. É a uma experiência semelhante que ele se refere quando diz que Eros o abrasa e em seguida o imerge na água gélida da torrente. Esse estado de ânimo já fora expresso por Safo de forma igualmente paradoxal mas ainda mais eficaz ao falar de "Eros doce-amargo" Não se tratava de uma frase feita, visto que a imagem, hoje com seus dois mil e quinhentos anos de uso, tinha, então, viço e eficácia. Esse dissídio do sentimen-

19. Cf. supra, p. 15.

20. Mas para a palavra νοῦς, cf. o que se disse a propósito de Safo na p. 176.

21. Fr. 60: καρδίης πλέως: para Homero, o coração é o órgão do corpo no qual se situa a coragem. *Il.*, X, 244: οὗ περὶ μὲν πρόφρων κραδίη καὶ θυμός ἀγήνωρ ἐν πάντεσσι πόνοισι; XII, 247: οὐ γὰρ τοὶ κραδίη μενεδήιος οὐδὲ μαχήμων; XVI, 266: Μυρμιδόνες κραδίην καὶ θυμὸν ἔχοντες; XXI, 547: ἐν μέν οἱ κραδίη θάρσος βάλε. Também temos, porém, em Homero, a concepção de que o homem ou as suas φρένες possam ficar cheios de θάρσος, μένος ou de ἀλκή: *Il.*, XIII, 60 ἀμφοτέρω πλῆσεν μένεος; XVII, 573: τοίον μιν θάρσευς πλῆσεν φρένας; I, 104: μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαιναι πίμπλαντο; XVII, 499: ἀλκῆς καὶ σθένεος πλῆτο φρένας ἀμφὶ μελαίνας; XVII, 211: πλῆσθεν δ' ἄρα οἱ μέλε' ἐντὸς ἀλκῆς καὶ σθένεος.

Quando, em Arquíloco, o coração passa a tomar o lugar de tais "forças", o poeta usa para indicá-lo a palavra καρδὶη em sentido abstrato e assim se coloca muito à frente de todas as concepções homéricas.

to, essa tensão interior ainda não são conhecidos da épica, pois nada de semelhante se encontra, no mundo físico dos corpos e nas suas funções, baseado no qual, Homero entendera o mundo da alma. Safo tem a intuição desse mundo e com a ousada e nova expressão "doce-amargo" apresenta-o como substancialmente distinto do mundo físico. Também nesse campo, antes dela, Arquíloco sentiu e pensou a mesma coisa, pois, embora não se encontre em sua poesia uma única palavra que exprima o dissídio do amor infeliz, a tensão interior transparece, ainda que inexpressa, nas frases que apresentam o sentimento do amor como semelhante ao delíquio e à morte. Pois o amor que leva à proximidade da morte é, sobretudo para Safo, a extrema tensão da alma.

Se os poetas dos primeiros séculos consideram esse novo sentimento como coisa divina e super-individual a ponto de fazer dele a instância decisiva no julgamento do valor das coisas, isso não significa, entretanto, que ele não possa levar a um caminho errado. Arquíloco, por exemplo, reage ao sentimento com selvagem arrebatamento. Mas mesmo esse sentimento desenfreado, se considerado em relação às condições espirituais de sua época, pode ter um valor. A consciência da personalidade surge somente no momento em que a alma reage. Somente o "coração que rosna", como o chama Homero, é sentido como um fato individual: assim também a dor no amor e a revolta que nasce de um fundado sentimento de ódio. Os grandes nexos de ocorrências e ações, de destino e caráter, ainda não aparecem como algo de irrepetível e individual, e a reflexão sobre a vida leva ao conhecimento de uma lei geral: a lei da eterna mudança. Também essa é a nova descoberta dos líricos, que não só se dirige no mesmo sentido da descoberta do sentimento individual, mas dela constitui o complemento: à nova individualidade corresponde uma nova universalidade, ao novo sentir, um novo conhecimento. Uma coisa está em estreita e necessária relação com a outra, e o eterno subir e descer, é percebido através do sentimento e nele reconhecido. Neste subir e descer, capta-se a vida vivente: mas essa lei certamente não é capaz de frear a exuberância.

O campo espiritual da primitiva lírica grega é ainda mais limitado. Que o curso de uma vida humana não seja concebido como vida individual mas segundo categorias gerais, é coisa que se encontra em todo o mundo grego. A essa concepção da vida humana deu-se o nome de "clássica" e, ao espírito grego, corresponde o fato de que, na lírica primitiva, a revelação do sentimento pessoal venha acompanhado do senso do contínuo mudar das coisas. Os líricos não sentem como ato pessoal nem mesmo suas ações.

Em Homero, o que o homem realiza de particular não nasce de seu caráter individual ou de seu particular talento, mas invade-o como força divina. Querendo exprimir esse pensamento com uma fórmula, poder-se-ia dizer: existem destinos individuais mas não ações individuais. Assim diz também Arquíloco ao falar de sua dupla vida de

guerreiro e poeta (1): "Sirvo ao poderoso senhor Eniálio e, ao mesmo tempo, sou da arte doce mestre, por dádiva das Musas"

O mesmo ocorre com Safo, que se sente nas mãos de seus deuses, isto é, de Afrodite e de Eros. A emancipação em relação ao mito acontece quando se começa a conceber o dissídio e a intensidade do sentimento individual como algo de pessoal, e, na ordem e no sentido das ocorrências humanas, já se começa a não mais ver, como em Homero, apenas uma repetida intervenção dos deuses, mas a eterna vicissitude das coisas que atuam movidas por uma força interior. Mas ainda nenhuma das duas tendências levam a sentir a ação humana como atividade do indivíduo, visto que a conscientização do sentimento individual só conduz ao senso da impotência, à ἀμηχανία (*amekhanía*), e a consciência da vicissitude das coisas não orienta para o agir positivo, mas para o suportar e o resignar-se. Já na *Odisséia,* esses temas ganham mais relevo do que na *Ilíada*; mas Odisseu, "que muitas dores sofreu em sua alma", aquele que "muito suportou", era também, ao mesmo tempo, o πολυμήχανος (*polymékhanos*), aquele que sempre sabia sair-se bem das dificuldades e superar o senso da impotência com a sábia ação.

Mesmo quando os líricos falam de perfeição, não querem referir-se à meta da atividade: a perfeição é recebida, sentida; para eles, precioso é o que interessa ao sentimento, aquilo a que os sentidos reagem com prazer. E o que tem valor é sempre representado, até os tempos de Píndaro e de Baquílides, com a imagem da luminosidade. O divino é "irradiante e luminoso", a coisa perfeita "resplandece", a grandeza sobrevive na "luz da glória", o poeta revela essa "luz" e a faz "resplandecer" além da morte obscura. Mais ainda do que na lírica individual, isso fica patente nos encômios; e o exemplo nós o temos num dos poucos poemas líricos de Safo chegado até nós quase completo: um himeneu (55) no qual, para dar particular solenidade à festa, cantam-se as núpcias míticas de Heitor e Andrômaca. Os primeiros versos do poema perderam-se; e assim, a primeira coisa que o poema descreve é a chegada de um arauto a Tróia para anunciar que os recém-casados acabam de chegar de navio, vindos de Tebas, pátria da esposa.

Rápido chegou a arauto... O veloz mensageiro Ideu, e anunciava... "Hoje é um dia de imensa glória para Tróia e para a Ásia. Heitor, com seus companheiros, traz a esposa dos olhos límpidos, de Tebas, a sagrada cidade, da fonte perene de Plácia; velejando, para aqui conduz, sobre as salsas vagas, a suave Andrômaca, com grande tesouro de argolas de ouro, tecidos de púrpura, recamos de flores e vários ornamentos multicoloridos, taças de prata e muitos cálices e marfins". Assim falou o arauto. O pai amoroso, rápido, surgiu. Logo a notícia correu pelas amplas vias; e os homens de Ílion guiaram as mulas para os rápidos coches: uma multidão de matronas para ali subiu e meninas de corpo esguio e frágil tornozelo. E agrupadas à parte, apareceram as filhas de Príamo. Os corcéis foram jungidos por fortes homens aos carros: muito jovens eram. Gritos possantes dos condutores... e os ginetes, em rápido trote, consigo arrastavam os coches.

Os versos seguintes perderam-se, e logo após, temos:

semelhantes a deuses... essa multidão compacta, rápida em direção a Ílion avançara. Doce, uma melodia de flautas, entremeada ao som da cítara, subia. Ensurdecedores, estalavam os crótalos, das virgens o coro devoto um canto sacro entoava. Elevava-se pelo éter divino um eco... ao longo das ruas... crateras e copas... nuvens de incenso e mirra mescladas a cássia subiam. Davam gritos de júbilo as matronas e os homens todos entoaram o solene *péan*. Invocavam o Deus que de longe fere, o Deus da lira; exaltavam Heitor e Andrômaca, semelhantes aos deuses.

Esse poema é o mais antigo e evidente exemplo do que significa o mito para a poesia grega celebrativa[22] Mito e realidade estão em estreita relação entre si, visto que o fato mítico coincide exatamente com o presente. A narração das núpcias de Heitor termina com o carme nupcial, sendo que a própria canção de Safo é um carme nupcial. Se é costume, no himeneu, comparar os esposos aos deuses, aqui são eles postos no mesmo nível das personagens do mito. Safo cita seus nomes não para exaltar-lhes as grandes façanhas ou os altos destinos, mas por seu esplendor e por sua perfeição, e assim, aos presentes de casamento, justamente por serem esplêndidos, é dado maior relevo do que à própria ação. Desse modo se desenvolve a narrativa, passando de um ponto luminoso a outro, e suas luzes refletem a chama viva deles no presente.

Já velha, Safo descrevia, num poema comovente, sua debilidade senil, e olhando para trás, contemplava nostalgicamente sua juventude. Desse canto restaram apenas as partes terminais de cada verso num papiro (65[a], 13-26), mas, mesmo não sendo possível reconstruir exatamente o texto grego, o conteúdo é claro e pode-se transmitir numa tradução. Esta é a versão dada pelo poeta alemão Manfred Hausmann[23]*:

Já está minha pele enrugada pelos anos, minha coma corvínea, encanecida. Estão fracas as mãos, mais fracos os joelhos que não mais me sustêm. Não mais posso mover-me em passo de dança entre as donzelas, semelhante às indianas, à noite, no pequeno bosque. Mas o que fazer? Um homem mortal não pode gozar eternamente da juventude. Tens de aprendê-lo, diz uma canção, que também a Aurora conduziu, furtiva, o jovem Titon até os confins do mundo. Mas também até ele chegou a triste velhice. E agora que não mais se pode aproximar, à noite, da doce consorte, pensa ele ter perdido toda felicidade. E implora a Zeus que o mais rápido possível lhe conceda a morte. Eu, porém, sigo atraída pela graça e pela plenitude dourada. Desse esplendor sigo cercada, porque eu amo o sol.

22. Cf. H. Fränkel, *Nacht. Gött. Ges.*, 1924, 64. Além disso, cf. infra p. 98.

23. Manfred Hausmann, *Das Erwachen, Lieder und Bruchstücke aus der grieschischen Frühzeit*, Berlim, 1949, pp. 109 e ss. O conteúdo foi reconstruído por Stiebitz, *Ph. W.*, 1926, 1250 e ss.

* Na tradução dos versos, obedecemos à versão italiana, que, por sua vez, baseou-se expressamente na versão poética de Hausmann (N. da T.).

Nesse poema, Safo supera o desolado abandono da idade ("Mas o que deverei fazer?"), lembrando a si mesma que conservou o essencial de sua juventude, o amor pelo que é luminoso e resplendente; mas não faz nenhuma tentativa de dar um sentido à velhice, ao passar do tempo.

Os mesmos temas voltam num poema do velho Anacreonte – só que a este último falta o consolo de haver conservado algo de duradouro. E como não vê nenhuma possibilidade de dar à própria vida um escopo prático ou, de modo geral, um sentido, termina concluindo com a constatação impiedosa, terrível (44):

São já grisalhas as minhas têmporas e tenho brancos os cabelos na cabeça; juventude deixou-me e tenho velhos os dentes: da doce vida bem pouco me restou. Muita vez devo soluçar quando penso no Tártaro, pois do Hades assustadora é a voragem e pesada a descida que leva à profundeza. E quem desce não mais pode voltar.

Nessas confissões pessoais, ressalta o senso da impotência, já que a vontade de viver se vê obstada. As diversidades dos valores são "sentidas", sendo, portanto, qualidades dadas pelos sentidos: doce é a juventude; cheia de angústias e penas, a velhice. Desse desvanecer-se da juventude e do avizinhar-se da velhice falam em geral os poetas arcaicos (ao passo que, em Homero, os homens nem sequer falam do reflexo que podem ter em suas vidas as contradições dos tempos)[24],mas para eles, a vida ainda não constitui uma unidade significativa.

Aliás, também fora do território jônico-eólico (Arquíloco nascera em Paros, Safo em Lemnos, Anacreonte em Teos), começa a surgir, no século V, uma concepção totalmente diversa da vida humana.

Sólon, esse homem maravilhoso que é o porta-voz da Ática, diz: "Envelhecendo, continuo a aprender" Os problemas da ação e da conduta humana absorvem o interesse do ativo homem de estado e do justo legislador, e não é apenas nesse verso que ele nos fala da direção e do sentido de sua vida e de sua ação. Mas aí já nos encaminhamos para a tragédia ática. Quando Arquíloco fala de justiça, refere-se somente ao sentimento de justiça ofendido e ao justo equilíbrio estabelecido pelos deuses, mas não à ação justa do indivíduo; depois dele, Safo e Anacreonte em geral não falam de justiça.

Esse líricos têm suficiente riqueza de espírito para serem capazes de imaginar algo diverso da realidade e para sentirem o contraste entre o possível e o real, entre o próprio desejo e a cruel realidade, entre a ser e a aparência. Mas não representam a perfeição como uma forma ideal a que se deva aspirar ou segundo a qual se poderia transformar o mundo. Que a vida nesta terra é imperfeita e triste, isso já o

24. Só Nestor diz não mais ser forte como no passado. *Il.*, VII, 157 e XI, 668 e ss.

sabia Homero; também os heróis são partícipes da profunda e intrínseca imperfeição do homem. Mas os deuses dão sentido e importância à toda a vida terrena. Esses deuses governam também o mundo dos líricos que jamais se rebelam contra eles; a rebelião só tem início quando o homem começa a pensar que a vida humana poderia ter mais sentido e os deuses poderiam ser ainda mais perfeitos, e, sobretudo, quando quer para si o controle da justiça terrena.

Os sentimentos pessoais e as exigências espirituais dos líricos primitivos só se revelam naqueles momentos em que eles se sentem como que arrancados do fluir da vida universal, destacados da árvore do eterno crescimento que todas as coisas viventes abrange; esse é o momento em que a alma se revela. Essa alma individual ainda não é portadora dos sentimentos universais mas só das reações que se desencadeiam quando aqueles sentimentos se vêem impedidos por um obstáculo. Assim, o amor não é um sentimento que brota do íntimo mas um dom de Afrodite e de Eros. Próprio do indivíduo é apenas o dissídio do sentimento no amor obstado.

Por mais egocêntrico que seja Arquíloco, por mais sensível que seja Safo, não se abandonam eles, romanticamente, à onda do próprio sentimento. Diz Safo: "A coisa mais bela é a que agrada" Com isso quer ela dizer, é verdade, que os homens se comprazem com diferentes coisas, mas, ao mesmo tempo, que cada um se sente seguro de seu juízo. O sentimento jamais vaga no incerto, sempre encontra sustentação em algo seguro que é a meta do desejo ou da aspiração.

Eis por que, como de há muito se tem observado, os poetas arcaicos não se exprimem, como os modernos, de forma monológica, embora já conheçam o sentido da solidão, e sentem sempre a necessidade de dirigir-se a alguém ou a uma divindade (sobretudo na prece) ou a um indivíduo, ou mesmo a um grupo de homens. Se essa individualidade emergente rompe muitos laços antigos, o mundo da alma que se vai descobrindo cria um novo sentido de união entre pessoas animadas por um mesmo sentimento. A evolução que leva à descoberta do indivíduo leva também à formação de novos laços.

Num poema de Safo (98), ao qual faltam os primeiros e os últimos versos, imagina-se que Safo tenha ficado em Lesbos com Átis, uma menina que ela ama de modo particular, enquanto outra menina, Arignota, teve de despedir-se de suas companheiras e voltou para Sardes, capital da Lídia

de Sardes, muita vez, para nós volta o pensamento. No tempo em que conosco vivia, ela te estimava como uma deusa, e mais que tudo de teu canto gostava. Mas agora entre as mulheres lídias resplandece, como, ao pôr do sol, a lua dos dedos de rosa vence as estrelas em torno com seu esplendor, e sua luz derrama sobre as salsas vagas e sobre os prados cheios de flores: o orvalho borrifa e brilha, em flor ergue-se a rosa e a erva macia, e o trevo doce como o mel. Enquanto assim vai vagando, sempre em ti, doce Átis, ela

pensa; a saudade invade-lhe a alma e angustia-lhe o coração. "Vamos, venham cá", grita para nós e sua dor, de nós não ignorada, através do mar, leva Himeneu.

Sabemos por outros poemas de Safo que Átis lhe dera muito motivos de ciúme, e que Arignota, enquanto vivia no círculo de Safo, amou Átis de modo particular. Agora que ficou sozinha com a amada Átio, imagina que Arignota, na noite estival de Sardes, sob a lua cheia, volte para ela seu pensamento e lembre-se com saudade dos dias que viveram juntas. Exprime-se assim, malgrado a distância, aquele sentimento de comunhão que só existe no mundo espiritual, isto é, na memória e no afeto. Evidentemente, Safo com esse poema também procura estabelecer um laço mais estreito de amizade com Átis, fazendo-a ver que elas estão unidas na memória de Arignota e que ela, por sua vez, as pensa juntas. "Muitas vez, de Sardes, volta ela para aqui o seu espírito", diz literalmente a primeira frase. Homero não teria podido exprimir semelhante idéia até por elementares razões lingüísticas. O espírito de Safo pode sair do lugar onde se encontra, e é por isso que pode existir uma comunhão de pensamentos e de sentimentos. Essas concepções, tão naturais para nós, ainda não existiam no tempo de Homero[25]

O sentimento de nostalgia, naturalmente, também é conhecido em Homero. Assim Odisseu, junto de Calipso, sente saudades da pátria.

αὐτὰρ 'Οδυσσεύς
ἱέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρώσκοντα νοῆσαι
ἧς γαίης θανέειν ἱμείρεται,

"ele quer rever ainda a fumaça que se ergue de sua pátria, e depois morrer" Aqui nos é revelado apenas o objeto do desejo, e o que comove nesses versos (mesmo abstraindo da harmonia e do poder de imagens das palavras gregas) é o fato de que Odisseu só isso deseje antes de morrer.

Também em outro poema, igualmente desprovido dos primeiros e dos últimos versos, Safo exprime a recordação que guarda de uma das meninas que se foi; narra como, ao partir, ela a consolou, relembrando todas as belas coisas que haviam fruído juntas (96).

Morta gostaria de estar. Muitas lágrimas derramava no dia do adeus; e disse-me estas palavras: "Ai, Safo, como somos infelizes, quanta dor sinto em deixar-te, crê em mim". E eu a ela: "Consolada, parte – disse-lhe –, e em mim pensa, pois sabes quanto te temos amado. Mas se te tiveres esquecido, quero recordar-te as coisas agradáveis e belas que

25. Em alguns trechos, como *Il.*, XV, 80, ou *Od.*, VII, 36, já se fala, é verdade, do νόος capaz de ir aqui e ali, mas isso limita-se à capacidade própria do "olho interno" de pôr-se rapidamente na presença de um objeto: "*eu* desejaria estar aqui ou ali", diz-se no trecho da *Ilíada*; o "espírito", portanto, não se destaca do "eu"

juntas gozamos. Como, muita vez, de violetas e rosas grinaldas entrançavas, e de salva e cerefólio e de muitas flores cheirosas cingias o pescoço macio e preciosos bálsamos pelo colo delicado espargias, e como, muita vez, no leito macio repousando, entre as meninas, a ânsia do coração apaziguavas. Não houve dança aqui, nem festa à beira-mar que, alegres, não nos acolhesse; nem bosquezinho onde, ao luar, não ressoasse a harmonia dos alaúdes e o canto alto e alegre das meninas"

Aqui, a lembrança aproxima aqueles que se amam, malgrado a distância, e é novamente um laço espiritual, da alma, que une os homens uns aos outros. Essa espiritualidade, porém, não é um esvair-se em sentimentalismos, nem hostilidade em relação à vida, não é um fugir da vida: é, isto sim, lembrança de coisas terrenas, sensíveis, belas, luminosas. A lembrança faz reviver todas essas coisas, torna duradoura a alegria que elas proporcionam, dá aos que a experimentaram a sensação de estarem unidos no sentimento comum. Houve quem dissesse[26] que a lembrança, tal como a sentia Safo, é uma forma de consolação que sempre existiu, evocando, a propósito, uma cena da *Odisséia* em que alguém, ao despedir-se, roga que se lembrem dele. Só que existe uma pequena e importante diferença. Quando Odisseu abandona a terra dos Feácios, Nausícaa lhe diz (XVIII, 461):

Faz boa viagem, ó estrangeiro, e que possas, quando estiveres em tua pátria, lembrar-te de mim, pois a mim, antes que a qualquer outro, deves tua salvação.

Trata-se, portanto, de um pensamento de reconhecimento por um benefício recebido; nos poemas de Safo, ao contrário, as pessoas que se amam encontram-se no sentimento da lembrança, sem que haja qualquer obrigação de uma para com a outra, e é somente a contemplação (já que a lembrança nada mais é do que tornar presentes à mente coisas belas do passado) que cria um acordo entre as duas almas. Assim no poema de Arignota, o sentimento de nostalgia que vem de Sardes é igual àquele que, embora docemente inexpresso, se vai para aquelas paragens, cabendo à lembrança criar a comunhão entre as duas almas.

Essa nostalgia de lugares distantes, essa lembrança de coisas belas que junge as almas, em vão as procuramos em Arquíloco ou em Anacreonte. Neles há, todavia, algo similar, mas sentido de forma viril. A Era Arcaica criou diversas instituições para favorecer as reu-niões de homens de iguais tendências, sobretudo o banquete. Se já o vinho aproxima os homens (embora também aconteça o contrário), melhor ainda consegue isso o banquete, com a ajuda da poesia e da música que o acompanham. A lírica convivial ocupa, a partir de Arquíloco, um amplo espaço na poesia arcaica. Uma canção de Anacreonte (43) ressalta a importância das "belas canções" no banquete:

26. W. Schadewaldt, *Hermes*, 71, 1936, 368.

Anda, traz-me um copo, rapaz, que de um trago eu beba. Mas de água dez partes e de vinho cinco na jarra mistura, que não quero com ardor demasiado abandonar-me a Baco. Anda, pois, mas não com gritos e berros queremos, como Citas, dar-nos ao vinho: mas beber de quando em quando, com belas canções.

Já que o banquete desse tempo visa a criar uma convivência unânime, adquire muita importância, nos poemas recitados nos brindes, o problema de reconhecer qual seja o verdadeiro amigo e descobrir o pensamento verdadeiro do homem. Teógnis (I, 499) diz:

Assim como o fogo aos hábeis artesãos o ouro e a prata revela, assim também o vinho revela o ânimo do homem – por mais prudente que seja –, quando não tem medida no beber; e assim a desonra o atinge, mesmo que por sábio fosse tido.

Desejava-se desmascarar a aparência e conhecer o verdadeiro pensamento do companheiro de mesa, visto que, diante do vinho, as pessoas querem encontrar-se em igual disposição de espírito. O fato de que o amor por meninos fosse particularmente difundido nesses primeiros séculos também demonstra a importância que se atribuía ao comum sentir[27]

Também na vida política, homens de uma mesma opinião reúnem-se. Começam a existir os partidos, de cujas lutas em Lesbos narra Alceu, o conterrâneo e contemporâneo de Safo, e de que também nos fala Sólon, em Atenas.

Sólon procurou superar as lutas partidárias e dar unidade ao Estado por meio da lei e dos ordenamentos. No tempo dos líricos, constitui-se a *pólis* grega, a cidade-estado, e, em lugar da antiga vida feudal, forma-se uma comunidade ordenada segundo leis. Não há que parecer contraditório o fato de a consciência individual e a ordem estatal da pólis surgirem na mesma época, visto que ser cidadão não é o mesmo que pertencer a uma massa sem vontade. O direito é o novo laço que une os homens.

Também na vida religiosa da época, os seguidores de uma mesma idéia unem-se em ligas. Sobretudo nas seitas dos pitagóricos e dos órficos, que se difundem nesse período, desenvolvem-se comuns esperanças e crenças e, por se ocuparem com a alma do homem, essas seitas pressupõem uma concepção da alma que surge exatamente nessa época.

Enfim, datam desse período as primeiras escolas filosóficas onde se encontram homens que esposam as mesmas idéias. Tornou-se de fundamental importância para a estrutura social da Europa o fato de que, ao lado dos grupos tradicionais como a família, a tribo etc., surjam novas comunidades fundadas não numa tradição religiosa mas

27. Apenas nessa época aparecem palavras como συμπάσχειν, συνασχαλᾶν, συνειδέναι.

em puros laços espirituais. A existência, na Europa, de partidos, seitas, escolas etc., que se fundam sobre convicções e idéias comuns, remonta à Grécia arcaica.

O que isso trouxe de novo ao mundo é nos líricos que o vamos captar do modo mais evidente, tendo em vista que eles o dizem de forma explícita, por meio da palavra: é a descoberta de novas regiões da alma.

Que Homero ainda não podia captar o mundo da alma em sua oposição fundamental ao do corpo ficou claro com o fato (cf., pp. 17-18) de que, para os três predicados que Heráclito atribui à alma, faltavam, no tempo de Homero, as expressões correspondentes, isto é: a palavra "tensão", que compreendia conjuntamente a intensidade e a profundidade, e as palavras "espontaneidade" e "comunidade" No sentimento individual dos líricos, descobrem-se o dissídio da alma e o sentido da comunhão espiritual. A espontaneidade do espírito é vista, porém, por Arquíloco, Safo e Anacreonte, apenas dentro de uma esfera relativamente restrita do sentimento. Os movimentos violentos do ânimo são, também para eles, produzidos pela intervenção da divindade; somente o sofrimento da alma é sentido como coisa pessoal. E o campo da vontade e da ação ainda não está aberto. O fato de as descobertas dos líricos manifestarem-se de forma análoga nos artistas plásticos, nos pensadores e nos políticos, demonstra que também as criações dos grandes homens se inserem num processo histórico mais vasto. Pois a história é qual um entrançado de ação e destino, cujo tecido, visto de um lado, parece compor-se só da trama, mas ao virá-lo, descobrimos-lhe também a urdidura.

5. O Hino Pindárico a Zeus

Tebas, cidade natal de Píndaro, era a cidade mais rica em mitos da Grécia. Ali, Sêmele dera à luz Dioniso, o deus distribuidor de vinho; Alcmena, a Héracles que libertara o mundo dos monstros. Senhor de sua fortaleza fora Cadmo, que importara da Fenícia a arte da escrita, lançando, assim, as bases de todas as mais altas formas de cultura; semeara também os dentes de dragão dos quais surgiram os Espartos, antepassados dos Tebanos, e unira-se em núpcias com Harmonia. Essa pequena cidade dera asilo aos infelizes Labdácidas: Laio e Jocasta com o filho Édipo, e os filhos deste – Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene. Das suas vidas originara-se o vate Tirésias; aí habitara Níobe, mulher de Anfíon, exímio no canto; dali partiram Trofônio e Agamedes rumo a Delfos para construir o templo de Apolo; ali viviam muitas outras figuras míticas menos conhecidas: Ismeno, filho de Apolo, Mélia, a ninfa dos freixos, e outras.

As lendas heróicas da Grécia estão ligadas aos lugares que tiveram importância durante a Idade Micênica. Mas, diante de cidades como Micenas e Tiro, possantes fortalezas dos primeiros séculos, Tebas está em vantagem, tendo em vista que conservou sua fama até tempos mais tardios, ao passo que as outras cidades, como Atenas, podem até ter adquirido com o tempo importância maior, mas nos primeiros séculos ainda eram muito pouco conhecidas para que suas lendas se tivessem podido gravar profundamente na consciência do povo. Até a figura de Teseu permaneceu, basicamente, uma figura ateniense.

Um poeta lírico da época arcaica tinha nesses velhos mitos um tesouro do qual podia comodamente servir-se para adornar as festas por ocasião das quais poetava; e se se tratasse dos mitos da sua pátria, tinha a vantagem de dar à sua poesia um conteúdo significativo, que

lhe era, ao mesmo tempo, familiar. E como a Píndaro, desde a meninice, o limitado círculo de sua pequena pátria, as muralhas diante das quais passava todos os dias, a fonte da qual bebia, de um lado a rua e do outro a praça, apareciam unidos por laços profundos ao grande passado dos deuses e semideuses, e porque, desde menino, vivera ele em contacto com esses valores, veneráveis e sagrados não apenas para os tebanos mas para todos os gregos, foi de modo natural que amadureceu sua arte em meio a uma riqueza que, para um poeta, é talvez mais importante do que aquilo que chamamos de gênio ou de talento[1] Valer-se-á ele mais tarde, com orgulho, desse tesouro; consciente de tamanha riqueza, pode apresentar-se diante dos conterrâneos e perguntar: que exemplo devo dar de nossos numerosos mitos? Conservado apenas em fragmentos, um hino a Zeus começava assim (cf. 29) "Queremos Ismeno cantar, ou Mélia do fuso de ouro, ou Cadmo, ou dos Espartos a sagrada progênie, ou Tebas dos vendados olhos ou de Héracles a força que tudo ousa ou de Dioniso os dons inebriantes, ou de Harmonia, a dos cândidos braços, as núpcias?"

Esse poema ganhou particular relevo na edição de Píndaro composta pelos gramáticos alexandrinos; servia, de fato, como introdução ao primeiro livro das suas obras, subdivididas em dezessete volumes, tendo-se anteposto aos encômios de homens os cantos em louvor aos deuses, como os *peãs* em honra de Apolo, os ditirambos em honra de Dioniso e assim por diante. O primeiro lugar, porém, fora reservado para os hinos e, primeiro entre eles, estava o *Hino a Zeus*, bastante famoso. Todos esses cantos religiosos de Píndaro perderam-se na Idade Média e apenas fragmentos isolados chegaram até nós através das citações de antigos autores; mas do *Hino a Zeus* são tantos os versos citados que é possível reconstruir alguns de seus temas e adjudicar-lhe dois outros vastos trechos, visto que metricamente correspondem àqueles já anteriormente atribuídos ao hino. Assim é que desse hino possuímos agora cerca de trinta versos. Neles, porém, certos pensamentos de Píndaro alcançaram uma expressão tão grandiosa que vale a pena determo-nos um pouco sobre esses fragmentos e estudá-los a fundo.

Para Píndaro e para seus ouvintes é coisa tão natural que o poema contenha um mito, que ele pode, sem mais, começar o hino com pergunta: que herói do mito devo cantar? Do mesmo modo começa também a segunda Ode Olímpica: "Que deus, que herói, que homem devo celebrar?" No *Hino a Zeus*, arrola várias personagens tebanas como no início da sétima Ode Ístmica, onde é celebrado um tebano são mencionados, um após outro, os mitos de Dioniso, Héracles Tirésias, Iolau, Adrasto e a conquista de Âmiclas pelos Égidas; e também aí ele se inspira no rico tesouro das tradições pátrias, para ale

1. Cf. a observação do velho Goethe sobre Píndaro, infra, nota 6, p. 284.

grar, segundo suas palavras, "o coração da bem-aventurada Tebas com as belezas nativas" É para a glória e alegria de Tebas, portanto, que Píndaro, também no *Hino a Zeus*, derrama tanta riqueza. Píndaro compôs esse hino para uma festa em honra de Zeus, que devia ter lugar em Tebas, sua cidade natal, e seus conterrâneos o aprenderam. A longa série de solenes nomes pátrios que ele arrola em honra de Zeus e de Tebas, vai dos menos importantes como Ismeno e Mélia, passando por Cadmo e Tebas, até Héracles e o deus Dioniso, mas termina em seguida com Cadmo e o casamento deste com Harmonia. Esse era o final a que Píndaro queria chegar: um outro fragmento (32) diz que Cadmo ficara contemplando Apolo enquanto este tocava lira. Isso só pode ter acontecido na festa nupcial de Cadmo. Pois se os deuses haviam tomado parte nas núpcias de Peleu e Tétis (e nesse caso, a presença dos deuses era compreensível, dado que o próprio Zeus havia aspirado à mão de Tétis), nada mais natural que em Tebas se pensasse que os deuses também tivessem intervindo nas bodas de Cadmo com Harmonia. O próprio Píndaro conta (*P.*, 3, 90 e ss.) que, nas bodas de Peleu e nas de Cadmo, os deuses se haviam banqueteado e tinham levado presentes, e as Musas haviam cantado e dançado[2] Com o *Hino a Zeus* ficamos, na verdade, sabendo apenas que Cadmo tinha ouvido a música de Apolo, mas não o canto das Musas. Mas, visto que Apolo, já na *Ilíada* (I, 603 e ss.), durante os banquetes dos deuses, dirige as danças e o coro das Musas, o mesmo também ocorrerá no *Hino a Zeus*. Ora, onde se aponta para essa participação de Apolo nas bodas de Cadmo, Píndaro deve ter falado do curso dos acontecimentos humanos e de suas mutações no tempo[3]. Além disso, um verso desse poema (fr. 33) diz que Cronos, o tempo, era senhor de todos os deuses bem-aventurados e o mais forte deles. Acertadamente essas duas passagens foram colocadas juntas e concluiu-se que Apolo (e as Musas) haviam cantado, nas bodas de Cadmo, um grande poema mítico que falava sobre o devir dos deuses e dos homens. Mais tarde, levaremos em consideração trechos isolados que seguramente pertencem a esse poema. Aqui, Píndaro se vale de um expediente do conterrâneo Hesíodo, que, na sua *Teogonia*, narra o seguinte (vv. 36-55):

Vamos, pois, pelas Musas começa que, no Olimpo cantando, do Pai celeste a mente regozijam, e do passado falam, do presente e do futuro, harmonizadas no canto. Infatigável, desce de seus lábios a voz suave, e ri a casa do pai Zeus, do Tonante, quando o suave canto delas se derrama. Ecoa o cimo nevoso do Olimpo e os palácios dos Supernos. Com som de voz imortal, cantam primeiro a alta estirpe dos numes, que, no princípio, a Terra

2. Cf., também, *Teog.*, 15-18. Corício de Gaza, 6, 46 (p. 97, 21 ed. Foerster) alude evidentemente ao hino de Píndaro, quando diz que as Musas cantaram o epitalâmio para Cadmo.

3. Aliás, o texto é incerto, cf. U. von Wilamowitz, *Pindaros*, 190 e ss.

gerou com o Céu profundo. E deles nasceram os numes que aos homens doam o bem. E em seguida, cantam Zeus, o pai dos numes e dos homens, que dos numes é o mais forte e mais poderoso. E em seguida, a descendência dos homens e dos selvagens Gigantes cantam, para alegrar do Pai a mente, de Zeus olímpico, que porta a égide, as Musas olímpias: gerou-as na Piérides, outrora, Mnemósine ao pai Cronídio, que aqui reinava nos campos Eleutérios, para que doassem o olvido dos males e a mágoa dissipassem.

Aqui são as Musas que cantam, diante de Zeus e para os outros deuses, o nascimento dos deuses e dos homens e, assim, fica fácil para Píndaro imaginar que Apolo não teria cantado sozinho a grande composição mítica, mas junto com as Musas, como corifeu, e como o próprio Píndaro fazia cantar sua poesia – enquanto dirigia o coro. Além disso, Lucano, em seu conto satírico da viagem de Menipo ao céu, narra-nos como este viveu no Olimpo, como as Musas lhe recitavam os versos de Hesíodo, e precisamente o hino, que transcrevemos, invenção à qual foi evidentemente induzido pelo fato de que tanto Hesíodo quanto Píndaro falam das Musas. E no final, veremos ainda como nesse poema o interesse de Píndaro está particularmente voltado para as Musas. Outro fragmento diz o seguinte (30):

Assim aconteceu no princípio: as Moiras levaram a celeste Têmis do bom conselho, no coche de ouro, das fontes do Oceano por fúlgidos caminhos, rumo à sagrada escada do Olimpo, para que ela fosse a primeira esposa de Júpiter. E dele, ela, gerou as Horas, portadoras de flóridos frutos.

Assim, provavelmente, terá Píndaro começado a narrar os diversos matrimônios de Zeus. Também aqui ele se respalda em Hesíodo (*Teog.*, 886 e ss.), que enumera, em seqüência, sete mulheres de Zeus.

Para nós, educados na idéia da monogamia, não é muito fácil imaginar que Hesíodo levasse verdadeiramente a sério, como certamente o fez, esses casamentos de Zeus. Interessado em recolher sistematicamente todos os mitos genealógicos, que para ele constituíam verdade tradicional, pretendia com isso obter um quadro bem determinado e bem limitado das forças divinas operantes no mundo, no devir delas e em suas relações. Percebeu, assim, que juntas se achavam histórias de origens distintas que à vezes não combinavam muito entre si, e o prazer que sentia em colocar tudo em ordem não lhe permitiu ver que era exatamente essa ordem que fazia ressaltar as discrepâncias. No fundo, pode ser que julgasse admissíveis os numerosos casamentos de Zeus, na medida em que o pensamento religioso segundo o qual de Zeus, o mais poderoso dos deuses, se irradiassem infinitas possibilidades de ação e de existência, era por ele concebido de forma mítica, como riqueza de prole. Píndaro, avesso, como Hesíodo, a toda frivolidade, tomava como verdade transmitida pela tradição o que encontrava nas obras desse poeta, pelo menos os traços fundamentais. Todavia, ele visa a um fim e, ao que parece, reduziu

um pouco a lista dos matrimônios de Zeus; de resto, é difícil descermos aqui a pormenores já que não sabemos quais outras mulheres de Zeus ele teria enumerado. Das sete mulheres de Zeus, Hesíodo cita Têmis como segunda, a quem Píndaro, ao contrário, coloca em primeiro lugar, mas que é, para ambos os poetas, a mãe das Horas; a Quinta é Mnemósine, mãe das Musas, a sexta, Latona, da qual descendem Apolo e Ártemis, e por fim a sétima, Hera. No primeiro lugar, Hesíodo coloca Métis, a "reflexão", a qual precede, portanto, Têmis, e deusa da ordem legal e das sagradas convenções. Talvez Píndaro se sentisse feliz ao abreviar essa lista donjuanesca pondo de lado Métis e colocando em primeiro lugar Têmis[4] Mas não foi esse o único motivo que o induziu a introduzir mudanças. Ele dá a Têmis o apelativo de "boa conselheira"; é possível, portanto, que tenha descurado de falar de Métis, a reflexão, porque não a via separada da ordem legal: de fato, onde impera a Lei não é permitido ao indivíduo abandonar-se a uma ação inconsiderada e selvagem, mas a reflexão é necessária. Zeus tomou o poder depois da queda de Cronos e após a vitória sobre os Titãs. Com isso se trouxe para o mundo a ordem e o direito, fato que se reflete exatamente em seu casamento com Têmis. Soberano exemplar, mantém sob controle, no seu vasto reino, arbítrio e violência, com a sabedoria e a reflexão. Têmis é, para Hesíodo, a filha de Uranos (o Céu) e de Gaia (a Terra); origina-se, portanto, das forças primitivas elementares e é irmã de Oceano; essa a razão por que no hino de Píndaro vão apanhá-la nas fontes do Oceano, e quem a vai apanhar são exatamente as Moiras, as deusas do destino, que, em Hesíodo, são as *filhas* de Zeus e de Têmis. Para Hesíodo, as Moiras (ele no-las apresenta como irmãs ao lado da Legalidade, da Justiça e da Paz) pertencem, portanto, à nova ordem mundial imposta por Zeus, ao passo que, segundo Píndaro, já devem elas ter anteriormente exercido seu poder como deusas da necessidade[5]; a ordem imposta por Zeus apresenta-se sob a forma da lei e da moralidade em confronto com a rígida constrição. Não é fácil, para nós, entender essas distinções sutis e menos ainda, apreciá-las na poesia, mas não há dúvida de que Píndaro quer tornar mais evidente os benefícios do domínio de Zeus, a quem chama explicitamente de "libertador", e, em outro fragmento desse poema, fala dos Titãs (fr. 35) que, vencidos por Zeus, jaziam encadeados no profundo Tártaro, e "soltos agora das cadeias pelas tuas mãos, ó senhor" (com esse apelativo, dirige-se a Zeus), estão libertos de sua prisão.

4. Cf., também, Nils Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, 411, 3; Franz Dornseiff, "*Archiv f. Philosophie*", 5, 229.

5. Cf. Plat., *Banq.*, 195 C, onde o reino da "necessidade" é atribuído à época anterior a Zeus.

Essa libertação dos Titãs é lembrada por Píndaro também outras vezes (*P.*, 4, 291); antes dele, ninguém falara nela; mas Ésquilo, seu contemporâneo, já põe em cena os Titãs libertados. Em Píndaro, a libertação dos Titãs ocorre, sem dúvida, num período muito posterior, isto é, depois que apareceram para o mundo, um a um, sucessivamente, os diversos deuses olímpicos; processo esse que ele deve ter narrado de forma mais extensa. Possuímos dois fragmentos, um relativo ao nascimento de Apolo (fr. 147), outro ao de Atena (fr. 34). Um pressupõe a união de Zeus com Leto, que deve ter sido mencionada, portanto, como mulher de Zeus; o outro pressupõe a existência de Hefestos, que, com o martelo, golpeia a testa de Zeus, de onde salta a deusa armada de escudo (é assim que Píndaro representa o episódio nas *Ol.*, 7, 35)[6], e portanto, o casamento com Hera, mãe de Hefestos. Mas o texto desse fragmento diz: "(Zeus) o qual, golpeado pelo sagrado machado, dera à luz também a loira Atena" Talvez o nome de Hefestos tenha sido posto de lado de propósito, já que Hera foi, seguramente, tanto para Píndaro quanto para Hesíodo, a última mulher de Zeus e é para esse matrimônio de Zeus com Hera que toda a narrativa está orientada: se no início o assunto era Têmis, a primeira mulher de Zeus, que dava ao mundo os ordenamentos da lei, isso já encaminhava a narrativa para o último matrimônio, que seria com Hera. Esse matrimônio introduzia, assim, a fase extrema da arrumação do mundo realizada pelos deuses, isto é, a época em que os Olímpicos haviam feito triunfar a ordem e a beleza. Nessa época, restabelecera-se a paz sobre bases tão seguras que Zeus podia devolver a liberdade aos Titãs.

Durante o domínio de Zeus, fora-se, portanto, compondo aos poucos, em acordo e harmonia, tudo o que era desordem e selvageria. Esse é o sentido que se oculta no excelso mito dos deuses, que tem início já na época anterior a Zeus, isto é, quando reinavam a violência e a necessidade, o que se torna patente pelo fato de ser esse mito cantado nas núpcias de Carmo com Harmonia: Cadmo, que trouxera as primeiras formas da civilização a Tebas, casa-se com Harmonia e assim a ordem e a medida tomam o poder também na terra[7]

Essa concepção que já está na base do mito de Hesíodo e que é universalmente grega, pelo menos para os gregos da era clássica do século V, foi desenvolvida por Píndaro de maneira pessoal e grandiosa. Através de um orador da antigüidade mais tardia aprendemos o seguinte (Aristides, 2, 142; cf. Coric. de Gaza 131 = fr. 31):

6. Ao passo que em outros lugares são citados, também, Prometeu e Hermes como os que teriam golpeado a testa de Júpiter. Cf. Preller-Robert, 1, 189, 3.

7. A "Harmonia" é, para Empédocles, o contrário de Νεῖκος, o "dissídio" Para Ésquilo (*Prom.*, 551), representa a ordem civil.

Conta Píndaro que, nas bodas de Zeus, tendo este perguntado aos deuses se ainda lhes faltava alguma coisa, eles lhe pediram que criasse deuses que embelezassem com palavras e música aquelas grandes obras e tudo quanto ele fizera.

Pressupondo-se, aqui, que os deuses, com exceção dos que Zeus ainda devia criar, já existam e que o mundo já tenha atingido sua ordem definitiva, as referidas núpcias devem necessariamente ser as últimas núpcias de Zeus, isto é, seu casamento com Hera. Mas quem são esses deuses que ainda devem aparecer no mundo? Apolo, talvez? Não pode ser só ele, já que se faz referência a vários. Além disso, Apolo não pode nascer apenas quando Zeus reúne em torno de si os deuses e a ordem do mundo já foi instaurada, porque ele não é apenas o deus do canto. Também em Píndaro, o matrimônio com Leto, do qual nascem precisamente Apolo e Ártemis, devia preceder o casamento com Hera, como ocorre em Hesíodo, onde Leto é a sexta mulher de Zeus e, portanto, a última antes de Hera. Restam, portanto, apenas as Musas. Mas também aqui existem dificuldades, visto que, segundo o mito mais conhecido, as Musas são filhas de Zeus e Mnemósine, a qual, para Hesíodo, é a quinta mulher de Zeus. Mas Píndaro não pode ter dito que os deuses haviam pedido a Zeus, durante suas núpcias com Hera, que gerasse as Musas e que ele lhes tenha respondido: isso acontecerá com outro matrimônio. Mesmo usando de toda a indulgência possível para com os casamentos de Zeus, não nos parece ser este um discurso nupcial conveniente. Mais provável é que ele, que em outros lugares nos apresenta Mnemósine como mãe das Musas (*Istm.*, 6, 75; *Pae.*, 6, 56; 7^{b}, 11), tenha preferido deixar a questão sem solução, colocando em segunda linha o casamento de Zeus com Mnemósine, como o de Zeus com Métis. Pouco admissível[8] é que lhes tenha atribuído outra mãe – Hera, talvez – ou outro pai, mas aqui só fazemos tatear no escuro. A cena, em si, é clara. Agora tudo está em ordem, os deuses tomam seus lugares no banquete nupcial e Zeus pergunta: O que falta ainda a este belo mundo? E os deuses respondem: seres divinos que lhe celebrem a beleza. Se essa cena tivesse chegado até nós na forma que foi dada por Píndaro, e não apenas como um árido relato em prosa, teria certamente de ser incluída entre as mais famosas da literatura grega. A importância que tem a poesia para o mundo não poderia ter ganho de Píndaro expressão mais eficaz: no dia em que o mundo atinge sua forma perfeita, ele afirma: nenhuma beleza pode ser perfeita se não houver alguém que a celebre. Quando Píndaro diz, repetidamente, que os grandes feitos requerem um cantor que os salve do esquecimento e do perigo de

8. Os escólios (Euríp., *Med.*, 834) falam de Harmonia como mãe das Musas, mas deixam ao mesmo tempo compreender que se trata de uma versão não documentada.

desaparecerem, neste pensamento encontramos o reflexo de antigas concepções, segundo as quais é na canção que os grandes feitos ganham imortalidade. Mas Píndaro vai mais fundo: isto é, a ação tem necessidade do poeta "sábio" que ponha em relevo o sentido dos valores terrenos. A beleza e a ordem do mundo não têm certamente necessidade do canto para se imortalizarem, mas sim do "sábio cantor" que delas revele o sentido e o valor. Esse sentido, revelado pelo poeta na celebração, não se acha além ou acima do mundo das aparências, mas apresenta-se em forma visível. A maioria das pessoas, porém, não o percebe e, por isso, é necessário que alguém o torne conhecido delas.

O modo como os valores podem ser postos em relevo mediante a louvação nos é mostrado por outros dois fragmentos do *Hino a Zeus*, que ainda não examinamos mas que, correspondendo metricamente ao primeiro fragmento, podem ser atribuídos ao próprio hino. Eles contêm sua invocação a Delos, a ilha do mar Egeu na qual Leto dera à luz Apolo e Ártemis. Segundo o mito, a ilha ficava outrora girando no mar sem encontrar paz, mas a partir do momento em que esses deuses nasceram, ela se fixou com sólidas bases sobre o fundo. Píndaro, além disso, vale-se do fato de Delos também ter sido, em outros tempos, chamada de Astéria, isto é, a ilha-estrela.

A ti saúdo, ó filha das vagas, construída por obra dos numes, mais que todas cara aos filhos de Leto de belas tranças, que imóvel pousas sobre o mar: prodígio admirável! Delos chamam-te os mortais; astro longirradiante da cerúlea terra, chamam-te os numes... Que outrora vagavas sobre as ondas, impelida pelo embate de variados ventos. Mas quando a filha de Coios, no atroz padecimento das últimas dores, aí chegou, quatro colunas surgiram sobre brônzeos pilares, diretos da firme terra e com o vértice a rocha sustentaram. Aqui ela gerou dois filhos e sobre a prole bem-aventurada o olhar pousava...

Sobre como esses versos, que pertencem à grande teogonia declamada pelas Musas nas bodas de Cadmo e que desembocam na descrição das núpcias de Zeus com Hera, devam ordenar-se na ode, nada se pode afirmar com segurança. É, via de regra, impossível situar os fragmentos do poema de Píndaro na sua disposição primitiva, visto que Píndaro não apresenta os fatos obedecendo a uma ordem cronológica clara, e chega a considerar uma arte o emprego de transições ousadas. A invocação à Divindade, com a qual inicia o fragmento (Delos é saudada, de fato, como filha do mar), deve ser colocada no começo de um poema, como é de uso para tais invocações em Píndaro e em outros líricos gregos primitivos[9]. Mas o exórdio do Hino a Zeus era constituído (coisa atestada de modo inconfutável) pela lista das personagens do mito tebano[10]. Esse, porém, não é um bom motivo para pressupormos

9. Herbert Meyer, *Hymnische Stilelemente*, 1933.

10. Embora Heféstion não traga aqui para exemplo, como deveria, esse verso, e sim fr. 30, 1.

que a correspondência métrica vai além do que se poderia atribuir ao caso. Cabe, ao contrário, supor que essa invocação teria início com o canto das Musas; e que mesmo o hino pode ter contido diversas canções das Musas, pois, também em Homero (*Il.*, I, 603 e ss.), as Musas alternam o canto com a lira de Apolo. E como temos um verso do *Hino a Zeus* (fr. 147) – "Com o tempo nasceu Apolo" –, que combina mal com a celebração de Delos, é possível que se tenha falado duas vezes sobre o nascimento de Apolo; coisas do gênero são possibilíssimas em Píndaro. Mas, como quer que esteja a coisa e qualquer que seja o ponto do *Hino a Zeus* no qual se deva inserir esse fragmento, o modo como é exaltada a magnificência de Delos e a maneira nova e grandiosa de observar coisas conhecidas dão-nos um belo exemplo da arte celebrativa de Píndaro. Com poucos traços, ele nos mostra Delos à mercê das ondas e dos ventos e o fato de ela finalmente alcançar a paz é transmitido com imediata evidência: quatro colunas saltam do mar sustentando sobre seus capitéis o rochedo. Solene e grandioso espetáculo! E em seguida, sem intervalo, passamos repentinamente a outra imagem: depois de haver dado à luz, Leto contempla sua prole divina. Tanto na descrição do milagre pelo qual a ilha, impelida mar adentro, de repente se fixa ao solo, quanto na narração da história de Leto, Píndaro não segue o tradicional desenrolar dos fatos mas guia-nos de maneira tal que somos de imediato levados a nos deter diante de uma imagem: a das soberbas colunas, a do olhar feliz com que a mãe contempla seus gêmeos divinos. As mais variadas relações aproximam as duas imagens (juntamente com a ilha, também Leto, perseguida pela ciumenta Hera, encontra repouso), e, ao mesmo tempo, elas se contrapõem: de um lado a visão das grandiosas colunas, do outro, o olhar feliz da mãe[11] – ambas, porém, expressão de um mesmo esplendor divino. Essa riqueza de relações estende-se à ode toda, e mesmo a toda a poesia de Píndaro. As Musas, durante as bodas de Cadmo, cantam as bodas de Zeus; isso faz com que o conteúdo do canto remonte ao próprio motivo que lhe deu origem, o que se encontra amiúde nos cantos celebrativos da era arcaica, por exemplo num epitalâmio de Safo, que descreve as núpcias de Heitor (cf. supra, pp. 72-73). Essa é uma forma cultivada com arte perfeita por Píndaro nos seus epinícios (cf. infra, p. 99). Mas aqui a relação é ainda mais importante, já que dos diversos matrimônios de Zeus provieram ordem e beleza para o mundo, e suas núpcias terrenas deram estável morada, na terra, à harmonia. Para os tebanos, como já dissemos, Píndaro canta um mito tebano; também essa referência à pátria volta com freqüência nos poemas de Píndaro. As Musas cantam o devir dos deuses mas, no final do canto, narram também a origem

11. Sobre essa contraposição de imagens, cf. os exemplos anteriormente citados, pp. 59 e ss.

deles e assim revelam o porquê de suas existências; desse modo, Píndaro justifica sua própria existência e a de sua arte. Os homens falam de uma ilha chamada Delos, mas os Bem-aventurados no Olimpo chamam-na de "estrela longirradiante da cerúlea terra" Píndaro atribui um valor real à antiga denominação de "Astéria": outras vezes ele também fala de uma ilha que é uma "irradiante estrela" (*Pae.*, 6, 125), e, de fato, sob o céu do Sul, a terra resplandece enquanto em torno se estende o mar em seu azul profundo. Mas essa imagem o induz, por assim dizer, a subverter o mundo, e a colocar a terra numa relação inteiramente nova com o céu. Se os deuses olham para a terra, eis que o nosso planeta, ou melhor, o mar transforma-se para eles no céu, e no meio, resplandece Delos como a estrela mais luzente[12]. As descrições naturais são raras nos poemas de Píndaro, como em geral na poesia do século V clássico, mas essa imagem é uma das mais audazes e das mais grandiosas da literatura mundial. Não se trata daquele modo especial de animar a natureza, a que estamos afeitos, mediante o qual ela acolhe em si o sentimento do homem; Píndaro observa-a objetivamente, mas sob um ângulo inteiramente particular. A natureza torna-se parte integrante de uma imagem mítica e, coisa essa característica em Píndaro, é inserida num jogo de influências recíprocas, tendo em vista que se refere a algo que está fora dela. Aproximamo-nos, assim, da idéia de Heráclito, segundo o qual a vida terrena é, para os deuses, aquilo que para os seres humanos é a vida celestial. Pode-se, aliás, notar em Píndaro, também em outros lugares, uma certa relação com a teoria de Heráclito sobre as tensões vitais, sobre as múltiplas relações que separam e ao mesmo tempo unem todas as coisas vivas. No fundo, também o pensamento de que as gloriosas empresas e a beleza do mundo exigem uma poesia que as celebre baseia-se na convicção de que o ente isolado é limitado e imperfeito, e tem necessidade de completar-se, e que também as grandes coisas caem na noite do esquecimento: só a canção é duradoura e a beleza deve tornar-se consciente por obra do "sábio". E parte da tarefa do "sábio" consiste, evidentemente, em demonstrar que a beleza do mundo se realiza exatamente na multiplicidade das relações, nas correspondências e nos opostos, que sua essência consiste na relação entre seus diferentes elementos.

12. Aristides, que no seu discurso de Zeus (fr. 145) cita o *Hino a Zeus* de Píndaro e reproduz também em outros lugares passagens desse hino, diz no discurso de Zeus, § 13: κοσμήσας μὲν ἄστροις τὸν πάντα οὐρανὸν ὥσπερ ταῖς νήσοις τὴν θάλατταν "tendo enfeitado todo o céu com estrelas, assim como o mar com as ilhas." T. do R.). E aqui ele, certamente, tem diante dos olhos a invocação a Delos do hino a Zeus. Semelhantemente também *Or.*, 44, § 14: ὥσπερ δὲ οὐρανὸς τοῖς ἄστροις κεκόσμηται οὕτω καὶ τὸ Αἰγαῖον πέλαγος ταῖς νήσοις κεκόσμηται ("tal como o céu é adornado com estrelas, assim também o mar Egeu é enfeitado com ilhas." T. do R.) (p. 350 K).

Píndaro criou uma imagem que capta perfeitamente o caráter de sua poesia (*N.*, 7, 77): "A Musa une o ouro ao claro marfim e à flor-de-lis, tirada da espuma do mar" Assim vai ele juntando pedaço a pedaço de sua canção com elementos preciosos, passando de um para outro, de maneira tal que daí resulte uma composição em mosaico onde sempre retornam o ouro, o marfim e o alvo coral (isto é, "a flor-de-lis, tirada da espuma do mar"). Freqüentemente ele compara sua poesia ao entrançado de uma guirlanda. Assim como na guirlanda, as partes que a compõem ora desaparecem ora reaparecem, daí resultando um alternar de acordes e contrastes, assim também em Píndaro afloram no poema, esparsos e divididos, temas que são, todavia, compostos para serem vistos em seu conjunto. Um detalhe totalmente exterior poderá dar-nos uma demonstração disso: no epinício, é mister fornecer certas informações sobre o vencedor, isto é, seu nome, nome de seu pai, nome da cidade natal. Píndaro, ao contrário, gosta de distribuir essas informações de tal modo que, por exemplo, o vencedor é indicado primeiramente com o nome do pai, depois com o seu próprio e só, no fim, com referência à sua pátria. Fornece ele, assim, os dados necessários e, ao mesmo tempo, evita as repetições. O mesmo podemos dizer em relação aos outros temas de epinício: o mito, a sentença e assim por diante; eles afloram, desaparecem para dar lugar a outro tema, reafloram, na aparência espontaneamente, por disposição casual, mas, na realidade, subordinados ao conjunto. Píndaro pode usar essa forma decorativa porque lhe interessa somente dar relevo a certos aspectos da realidade; não se importa em fazer uma descrição continuada e precisa dos acontecimentos, não se direciona para um fim determinado nem busca o desenvolvimento de um pensamento ou coisa que o valha. Já o seu modo de conduzir o pensamento mantém viva a impressão de que cada pormenor esteja ligado ao conjunto, pois essa forma de representação é uma imagem fiel do mundo como ele o vê. Todavia, as diversas partes não constituem membros subordinados a serviço de um todo orgânico, como na tragédia, onde cada cena e até cada frase é determinada pelo fim para o qual tende a ação, quer seja usada para promover a ação quer para criar contrastes (o que facilita bastante a colocação dos fragmentos de uma tragédia perdida). Essa é uma característica arcaica da arte de Píndaro que vamos encontrar também nas artes plásticas da era pré-clássica. Mesmo na composição das decorações dos vasos de figuras negras, por exemplo, a tendência de preencher o espaço sem intervalos, de praticamente entretecer as figuras com o fundo e ordená-las, como no estilo heráldico, de forma ornamental, predomina sobre a tendência de construir, com figuras distribuídas organicamente, um grupo independente do fundo. Isso vale até para a representação do corpo humano: cada órgão permanece distinto na sua perfeição, destacado, com nítido con-

torno, do seu próximo, e ainda que esses membros, representados em movimento, irradiem uma intensa vitalidade, não se incluem no jogo harmônico do conjunto; suas formas não são, de modo algum, alteradas e condicionadas pela pressão e pela atração das outras partes do corpo nem pelo peso ou pela resistência externos (cf. supra, pp. 17 e ss.).

Píndaro permaneceu fiel a essa tendência arcaica, embora se tenha mantido em atividade até meados do século V. Nele não encontramos, nesses cinqüenta anos de criação de que agora nos ocupamos, uma evolução estilística semelhante à realizada por seu contemporâneo Ésquilo em Atenas. Seu modo de desenvolver o pensamento já permite que as imagens se disponham com naturalidade em composições de estilo geométrico: composições em anel, entrançados, paralelismos, contraposições. Esse caráter decorativo é valorizado ao máximo pela forma métrica. Nunca mais o mundo conheceu uma poesia que, como a de Píndaro, tão severamente se subordinasse à medida e ao número das livres variações, nem que tanto exigisse da arte da versificação, da métrica. Da arte poética de Píndaro só se pode falar, de resto, sobre o texto grego, visto que suas bases são estranhas ao nosso senso rítmico. No verso alemão, alternam-se, segundo determinadas regras, sílabas acentuadas e não acentuadas. No grego, ao contrário, o verso é formado pela seqüência ordenada de sílabas longas e breves, coisa para a qual já perdemos o ouvido. Podemos, quando muito, incluir as sílabas longas e breves num esquema métrico e, assim, reconstituir determinadas variações, mas o que deu vida a esses esquemas, isto é, o som rítmico, continua para nós um mundo fechado. É como se, nas notas que compõem uma *fuga* de Bach, déssemos relevo a correspondências e variações, sem delas receber o som com o ouvido para o qual foram criadas.

Píndaro forjou para si uma métrica própria, que alguns de seus contemporâneos tentaram imitar, mas que morreu com ele. Apura aquele jogo de ressonâncias e variações, que a mais antiga lírica coral havia iniciado, e o perfaz com audaz grandiosidade. Vemos, assim, repetirem-se, com severa regularidade, grandes construções estróficas, formadas de partes isoladas que começam com versos como os que já usavam os poetas mais antigos, mas que são, em seguida, variadas como num caleidoscópio, por meio de acréscimos, abreviações, deslocamentos. Não seguiu a direção ática que levava a metas inteiramente diversas. Já os coros da primitiva tragédia grega recorrem a variações para passarem de uma forma de verso para outra, para soltarem-se da rígida construção de um determinado andamento do verso e, assim, chegarem, com um livre tratamento do tema, a uma construção orgânica da estrofe. Daí se passa, na tragédia mais tardia e na nova forma poética do ditirambo, para a construção de vastas composições poéticas numa forma métrica livre. Mas visto que essa constru-

ção métrica estava, em toda a lírica grega e, particularmente na coral, apoiada na música, e visto que da música do tempo mais antigo nada conhecemos, jamais poderemos ir além de vagas conjecturas acerca do caráter particular da métrica pindárica. A única coisa que podemos observar é que também ela devia ter o mesmo caráter decorativo adotado pelo andamento do pensamento e que, portanto, também a forma métrica devia estupendamente adaptar-se a seu modo de ver as coisas e a seu pensamento.

Mas essa não é a última palavra sobre a arte de Píndaro. O jogo das formas não é para ele um fim em si mesmo, ele não dá ênfase às relações do mundo apenas pelo prazer de descobrir o rico entrançado das formas de existência, mas, para ele, o valor de cada coisa deriva de uma realidade superior. Se as Musas, durante as núpcias de Cadmo, cantam as núpcias de Zeus, elas assim sublimam a festa do mítico rei de Tebas. Se no mundo dos deuses, o último matrimônio de Zeus assinalou a instauração da ordem entre os deuses e os homens, com a união de Harmonia e Cadmo, essa ordem chega também à terra. Enquanto canta essas coisas diante dos tebanos, o coro de Píndaro sublima e consagra a cidade deles e, ao mesmo tempo, exorta-os a aterem-se à ordem e aos pios costumes dessa tradição veneranda. O sábio poeta descreve o divino, que em tudo penetra, que de Zeus se irradia sobre a mítica Cadmo até a Tebas do seu tempo, e, ao revelá-lo, exalta-o. As coisas sujeitas ao tempo são partícipes do Divino e é tarefa do poeta revelá-lo.

Se Píndaro apresenta Delos como um astro do céu, não se trata apenas de uma figura poética, de uma imagem com fim em si mesma; essa imagem foi criada com o escopo de celebrar Delos. Se Píndaro diz de uma ilha que ela é um "astro radiante", isso já é um louvor, e maior ainda será a glória se Delos for, para os deuses, definitivamente uma "estrela brilhante" Quando Heráclito enfatiza as permutáveis influências entre deuses e homens, ele o faz em relação ao conhecimento, ao passo que em Píndaro tudo ocorre no campo da prática, na forma ativa da louvação. Outra diferença está no fato de que, para Píndaro, o Divino ainda se revela de forma imediata, evidente, pode ser percebido diretamente em seu esplendor, ser concebido como realidade mítica, enquanto que, para Heráclito, torna-se abstrato, liberta-se do mundo perceptível. A harmonia "invisível" vale mais para ele do que a visível. Ambos tendem, porém, a alcançar o Divino em sua unidade; Heráclito procura captá-lo e entendê-lo por meio do Pensamento; Píndaro, imbuído de religiosidade, contempla-o e quer apenas exaltá-lo. Exatamente por isso, um é filósofo, e o outro, poeta.

Quando um poeta cristão entoa o seu *Te Deum*, já não contempla a obra de Deus com a mesma simplicidade de Píndaro; e quando Hölderlin, seguindo o caminho aberto por Píndaro (embora na sua

poesia ecoe a exaltação cristã de Deus), faz da celebração o objeto de seus hinos, ou quando, para Rilke, que por sua vez se reporta a Hölderlin, mas com uma marca cristã ainda mais decidida, o poeta é "aquele que tem a tarefa de cantar a louvação", o objeto dessa louvação já não se apresenta de modo límpido e claro aos seus olhos. Ambos consideram tarefa do poeta *buscar* esse objeto; e já por isso, a louvação não pode ser tão espontânea e natural como na era grega arcaica. Píndaro deve a seu tempo o fato de ter conseguido exprimir a louvação de forma tão pura e perfeita como jamais o fez nenhum outro poeta da Europa. E visto que, para ele, o Divino é esplendor que se irradia sobre o mundo das aparências, visto que, nele, a alegria dos sentidos pela variedade das coisas ainda não é perturbada pelo pensamento de que seu verdadeiro significado se acha além do mundo visível e só pode ser captado no pensamento, exatamente por isso sua visão das coisas é tão poderosa e segura, e sua expressão, tão genuína e viva. Mas num certo sentido, o mundo das aparências é problemático também pare ele, na medida em que ele não mais sente aí o Divino como algo de natural, como algo que deve ser revelado pelo "sábio" que lhe descobrirá o valor. Só no ímpeto do pensamento é que podemos chegar a ele, e é isso que confere a Píndaro aquela entonação solene que o distingue de todos os outros poetas da primeira era grega, e confere particular grandiosidade à sua louvação. Ao chegar a seu ocaso, essa poesia resplandece com particular luminosidade.

Nem todas as coisas participam do Divino em igual medida; para quem sabe ver fundo nas coisas, ele se apresenta nas expressões mais altas das diferentes espécies; no ouro entre os metais preciosos, no delfim entre os peixes, na águia entre os pássaros, no rei e no vencedor entre os homens. Píndaro começa assim a sua quinta *Ode Ístmica*: "Mãe do sol, Téia dos muitos nomes, por tua causa os homens mais que tudo estimam o poder do ouro" e continua: "com a honra que vem de ti, adquirem eles fama e glória em toda forma de disputa" Procura ele aqui apresentar, em forma de divindade, o princípio que dá valor às coisas mais excelsas (essa é a característica da mitologia de Píndaro), embora ele, por sua vez, com isso se reporte a Hesíodo[13], e chame a esse ser de Téia, isto é, simplesmente de: a Divina. Isso nos lembra, por exemplo, o esforço de Ésquilo para superar os "muitos nomes" dos deuses (cf., por exemplo, *Prom.*, 212; *Ag.*, 160)[14]; somos preparados, assim, para a abstração teorética, só que, para Píndaro, essa Téia é "mãe do sol"; por ela, portanto, o sol resplende e aquece e é através do sol que esse elemento divino se revela do modo mais puro. Mas ela

13. Cf. H. Fränkel, *Die Antike*, 3, 1927. 63; *Dichtung und Philosophie*, 619.

14. H. Schwabl, *W. St.*, 66 (1953), acertadamente, coloca também Parmênides nessa conexão.

é também Téia "dos muitos nomes", apresenta-se sob diversas formas e pode ser citada e exaltada sob diversos nomes.

Safo (fr. 65[a]) já dissera, num poema seu da maturidade, que o amor pelo sol mantinha viva, nela, a alegria pela beleza do mundo. Nos mais de cem anos que separam Píndaro de Safo, essa particular religiosidade da era arcaica, que concebe como divino o esplendor do mundo, vai-se apagando na Grécia, e Píndaro já surge como uma figura solitária num mundo mudado. Sente-se ele, assim, obrigado, por vezes, a defender-se, a sustentar seu ponto de vista e é levado por uma espécie de ardor apologético a especulações teológico-mitológicas semelhantes àquelas desenvolvidas por seu conterrâneo Hesíodo no início da era arcaica: também interiormente uma severa austeridade liga os dois representantes, o precursor e o aperfeiçoador dessa rica e multifacetada poesia pré-clássica.

Hesíodo situa-se entre a idade da épica e a da lírica. Da épica ele se distancia sobretudo pelo seu novo senso da realidade. Na sua dura vida de camponês e de pastor, começa a parecer-lhe dúbio o mundo do mito heróico que ele cantara como rapsodo, e isso o faz soltar-se para o mundo real que o circunda. Já não vê o Divino apenas na esfera aristocrática dos Olímpicos, que se intrometem a seu bel-prazer nas empresas dos reis e dos heróis, mas procura captá-lo sistematicamente e com precisão no seu eterno manifestar-se. É assim que chega a seu sistema teogônico; mas ainda está ligado à tradição épica, na medida em que representa esse sistema não tanto como algo de eternamente presente mas como algo que se realizou no tempo.

Suas Musas cantam o presente, o passado e o futuro, o devir dos deuses e, em seguida, o devir do mundo vivente e dos seus valores. Também em Píndaro as Musas cantam a saga épica da formação gradual do mundo, mas elas foram criadas para uma tarefa que não pertence à épica e sim, à lírica, isto é, a de exaltar a beleza das obras de Zeus.

No período que intercorre entre Hesíodo e Píndaro, desenvolveu-se na lírica da era arcaica o senso do dissídio no mundo da alma, da multiplicidade das relações do espírito, da limitação dos valores. Píndaro não fala, como muitos líricos arcaicos, de seus sentimentos pessoais, de seus laços espirituais com outros homens, não discute sobre os valores, limita-se a representar objetivamente aquilo que, no mundo, lhe parece digno de louvor; as formas do Divino que ele descobre, a participação do particular no universal e no duradouro, do mundo no sobre-humano. Assim, o mundo por ele representado adquire aquela nova dimensão que os poetas da geração precedentes haviam deixado entrever, ainda que ele não esteja diretamente ligado a eles. O que foi descoberto na lírica "individual" arcaica (cf. supra, p. 56) ele o faz frutificar (e essa é, em essência, a sua obra) no campo da poesia celebrativa, nascida do canto ritual. Píndaro descobre, no

mundo real-divino, aquela que, para Arquíloco e Safo, era uma característica do mundo da alma, e pela qual este se distinguia do mundo físico: a tensão, a profundidade, a faculdade de estender-se para diferentes coisas. Com isso Píndaro já não capta o Divino como uma força que se realiza na história, como algo que põe em movimento, de quando em quando, um determinado evento, mas como sentido e esplendor que "por toda a parte penetra" – pode-se dizer, usando uma expressão de Heráclito –, que se revela no mútuo jogo dos contrastes. A forma adequada para exprimir essa nova concepção já não é mais a épica mas, como no-lo pode demonstrar esse mesmo *Hino a Zeus*, a poesia lírica. Enquanto Píndaro desenvolve sua obra em Tebas, estabelece-se, na Ática, uma relação absolutamente nova com o mundo. A tragédia exige que no mundo haja justiça e impõe deveres ao homem e também aos deuses, mas como nem sempre esses deveres são cumpridos, a louvação acaba silenciando. Píndaro mantém-se conscientemente distante desse pensamento que é, para ele, demasiado audaz. Transforma, contudo, por vezes, um ou outro pormenor isolado do mito tradicional que lhe pareça ofuscar o esplendor do Divino, mas nem por isso duvida da ordem e da beleza da vida, por mais débil e caduca que esta lhe possa parecer, nem sente necessidade de fazer mudanças no mundo existente. Com sentido de nobre serenidade, aceita o mundo como é, entretecido, não obstante todas as suas obscuridades, com os fios dourados do Divino. Quer apenas "dar realce a essa beleza" que de tão ricas formas já o cercava quando menino. E justamente nisso reside o valor e a dignidade de sua arte, que talvez nenhum outro, depois dele, tenha sabido exercer com tanta naturalidade.

6. Mito e Realidade na Tragédia Grega

"O historiador narra o que aconteceu, o poeta o que poderia acontecer." Essa famosa afirmação de Aristóteles pressupõe como já concretizada a separação entre o mundo da história e o da poesia que se produziu, de fato, no século V. Aristóteles afirma, além disso, que a poesia é mais "filosófica" do que a história, visto que a poesia tende para o universal e a história para o particular. Também essa idéia do "universal" só se formou no século V. As afirmações de Aristóteles levam-nos, portanto, exatamente pelo que de verdadeiro contêm, a indagar como teriam entendido os gregos a relação entre poesia e fato real. A resposta é fácil no que diz respeito à epopéia homérica e, como se pode imaginar depois do que foi dito, ela não corresponde à opinião aristotélica, visto que o que se exige da poesia épica séria dos primeiros séculos é exatamente a verdade; de fato, quando se quer fazer uma crítica à poesia, diz-se: "os poetas mentem" (cf. Hesíodo, *Teog.*; Sólon, 21 D; Xenófanes, 1, 22; Píndaro, *Ol.*, 1, 28). Mas como é o mito que forma o conteúdo dessa poesia, isso significa que se dá ao mito, até mesmo nos pormenores, valor de realidade. É evidente que não cabe julgar o drama (ao qual, sobretudo, se refere Aristóteles) pela mesma medida, visto que, pelo simples fato de estar ligado às exigências da representação, não podemos considerar como verdadeiro o que se representa nem atribuir realidade ao mito que lhe dá forma: nesse caso seria necessário, com certeza, ver no ator o herói por ele representado! Mas não teriam constituído talvez, no primeiros tempos, ator e personagem uma só coisa? A tragédia grega nasceu do canto coral e são muitos os testemunhos de que os primeiros cantos corais já continham elementos do drama, na medida em que transmitiam, de forma imediata, um acontecimento mítico. Mas com isso se

estabelecia entre mito e realidade, entre poesia e verdade, uma relação bem distinta daquela dos poemas homéricos, relação que nos pode levar ao entendimento das mais intrincadas situações da tragédia. Possuímos um *peã* de Baquílides, recitado em Delos por um coro de conterrâneos seus, o coro dos Ceos, durante uma festa instituída por Teseu. Baquílides conta como Teseu, enquanto rumava para Creta com as moças e os rapazes atenienses, tendo no navio brigado com Minos, rei de Creta, jogou-se ao mar, submetendo-se a uma espécie de julgamento divino para demonstrar que descendia de Posídon e dele trouxera um manto de púrpura e uma coroa. Após haver vencido em Creta o Minotauro, Teseu havia, segundo o mito, dançado, em sua volta a Delos, a chamada dança da grua, que a partir de então passou a ser executada solenemente todos os anos. No final desse poema, diz Baquílides:

As moças (no séquito de Teseu) cantavam hosanas e os mancebos, pouco depois, cantaram o *peã* com voz melodiosa. Apolo de Delos, alegra teu coração com a canção coral do coro dos Ceos e concede-lhes que alcancem o bem, segundo a vontade dos deuses.

Aqui, portanto, o coro de Teseu funde-se com o coro dos Ceos para os quais Baquílides poetou; nos últimos versos do canto, o coro é apresentado em situação idêntica à das personagens míticas por ele cantadas: e assim, o canto do coro mítico identifica-se com o canto do coro presente. Temos aqui, em embrião, um elemento do drama, da arte de representar. O mito transforma-se em realidade concreta, o que é um fato dos mais antigos. Mas como agora já não se executa a dança da grua de Teseu e sua aventura passou a ser "narrada" no canto, a representação coral adquire um caráter épico e, conseqüentemente, transforma-se sua relação com o mito. O mito já não é um fato que se repita nas cerimônias do culto, não é realidade que possa, nos momentos solenes, voltar a concretizar-se; é entendido como um fato que ocorreu uma vez no passado e é relatado "como história", mesmo mantendo um valor particular para a solenidade à qual é dedicado o canto. Portanto, encontramos aqui, entrelaçados, dois elementos que viviam separados um do outro, na narrativa épica e nas cerimônias do culto. Todavia, esse canto de Baquílides ainda não constitui um exemplo genuíno da relação do mito com a realidade da poesia coral grega, visto que fala de um acontecimento vivido por Teseu durante sua viagem a Creta, isto é, anterior à sua mítica empresa de Creta. Certamente, existiam em Delos cantos corais mais antigos relacionados com essa dança da grua, e que descreviam, em seguida, a vitória sobre o Minotauro, a libertação dos jovens e das moças e o feliz desembarque em Delos, relacionando, assim, o *peã* diretamente com Apolo. Essa forma primitiva de relação entre mito e realidade nos é conservada pelo himeneu de Safo, ele também, sem dúvida, um canto coral, que descreve as núpcias de Heitor, identificando-se, no final, com o

carme nupcial com o qual os troianos saúdam o jovem casal[1] Esse mito dá luz e significado ao fato real, e já que o pensamento de que no presente se renova a solenidade celebrada por Heitor infunde uma sensação de segurança e contribui para elevar o sentimento, o mito passa, desse modo, a impulsionar a realidade presente.

A idéia de que o mundo está dividido em dois estratos, um superior e um inferior, e de que o superior dá sentido e valor ao inferior também é herança da poesia épica, herança anterior, que o coro recebeu juntamente com o elemento narrativo, mas que valorizou a seu modo. De fato, na épica, também o mundo daqui de baixo faz parte do mito, mas quem vela pelas empresas executadas pelos heróis na terra é o mundo dos deuses que dirigem e determinam todas as coisas.

A tragédia compunha-se, na origem, de dança e canto coral em honra a Dioniso, que os cantores executavam usando máscaras animalescas e assim assumindo uma forma primitiva do Divino: desse modo, mundo mítico e realidade terrena tornavam-se uma só coisa enquanto durasse a dança. A lírica coral e o drama têm, portanto, origens muito afins, mas diferenciam-se essencialmente pelo modo como ascenderam às grandes formas literárias, vale dizer, pelo modo como acolheram os mitos da poesia épica. Se, no final do *peã* de Baquílides o coro dos Ceos passa a constituir uma só coisa com as virgens e os mancebos de Teseu, isso é apenas um resíduo da primitiva forma do coro, totalmente sem importância para o restante do poema; já o drama baseia-se exatamente na transformação pela qual o coro "representa" as personagens do mito, encarna um papel, torna-se "ator" Se a lírica coral assume o caráter épico da narração do mito, adquire ela, desse modo, a liberdade de livrar-se de situações rigidamente fixadas. Pode Baquílides, assim, colocar, no centro do seu poema, um episódio da viagem de Teseu e dar-nos uma ligeira descrição que nada tem a ver com o desembarque em Delos e com a dança da grua. Da forma primitiva nada resta senão a narrativa da mítica viagem de Teseu, mas o coro não mais se identifica com as personagens do mito; delas, fala apenas. É a palavra, não mais a pessoa, que representa o fato. Mas diferentemente da épica, essa narrativa é feita no presente: todo o grande complexo da lírica coral do século V tende a dar valor à realidade terrena, mesmo quando o relato parece distanciar-se dos objetivos da representação coral. Ao falarmos do *peã* de Píndaro, observamos que os mitos ou referem-se a lugares e manifestações agonísticas, ou a antepassados, ou à pátria do vencedor, ou mesmo, mais freqüentemente ainda, estabelecem cotejos com lugares e momentos do tempo do poeta, de tal modo, que o presente fique por eles "iluminado", e isso não só no sentido de que se

1. Ver infra, pp. 72-73.

constróem modelos, *paradeígmata* éticos, mas no sentido de que a particular situação do festejado é captada e entendida através do confronto que o poeta dela estabelece com o passado mítico, com algo de mais elevado, dotado de valor reconhecido, o que faz com que o festejado e mesmo aqueles que o festejam encontrem respaldo numa tradição veneranda. Ora, dado que a realidade pode ser interpretada de diferentes modos, há diferentes possibilidades de tratar o mito no canto coral. Uma festa nupcial, por exemplo, pode ser comparada a diversas núpcias do mito, um caso de luto, à morte de diversos heróis míticos e assim por diante: o mito podia, assim, desenvolver-se de forma livre em torno das mais variadas situações.

Bem diferente era a condição do drama. Quando o rico mundo dos mitos, tal como o forjaram os inúmeros poemas épicos e, recentemente, a lírica, desembocou na tragédia, o elo entre mito e realidade rompeu-se. A tragédia ática estava ligada a uma única situação ritual: a do culto a Dioniso; e o fato de que, ao contrário da lírica, ela se prendesse à representação através das pessoas do coro, isto é, ao desenrolar do mito na ação dramática, impedia que se conservasse na narração dos acontecimentos míticos, qualquer relação, por mais livre que fosse, entre o mito e a realidade do presente. O sentido religioso da ação dramática devia perder-se quando os executantes se voltavam para outras esferas do culto ou do mito e não eram mais seres a serviço de Dioniso.

Essa transição também encontrou oposições pelo fato de que, agora, tragédia "já não tinha nada a ver com Dioniso"[2], mas nos dramas de Ésquilo, o trespasse é total e neles já não há traço dos elos que, em outros tempos, uniram a ação ao culto dionisíaco; até mesmo o drama satiresco, no qual o coro dos Silenos ainda usava a máscara requerida pelo mito, é, no desenvolvimento da ação, completamente livre.

Com isso não retornamos, porém, a uma representação épica do mito. O drama não pode simplesmente seguir a realidade, porque deve transformar o fato segundo as exigências do teatro, deve subdividir a ação em cenas isoladas, que, como o palco grego não conhece pano de boca, devem desenvolver-se necessariamente num único lugar e necessariamente em tempo contínuo. A ação deve desenvolver-se no diálogo e, mesmo assim, num diálogo de três atores no máximo, visto que o tragediógrafo ático não tem mais que isso à disposição; o tempo limitado de que o trabalho dispõe exige composição cerrada e limitação ao essencial.

Portanto, se o drama se liberta das exigências da "realidade", tanto mais tenazmente se liga àquilo que poderíamos chamar de seu material de construção, isto é, às normas da representação, às leis artísticas.

2. Su(i)das cf. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (3, 579 Adl.).

A tarefa de entender a realidade passa, agora, para a prosa científica, que surge contemporaneamente à tragédia. E mesmo quando se fazem reflexões críticas sobre a tragédia (o que ocorre naturalmente apenas em fins do século V), já não se exige que o drama diga a verdade, que seja uma cópia da realidade; mas, ao contrário, a "ilusão" é considerada um meio necessário ao dramaturgo[3] e julga-se um erro o ater-se excessivamente próximo da vida real[4]

Como o drama se transforma em "representação", isto é, como de um lado se liberta da "realidade" das coisas representadas e, do outro, da forma imposta pelo culto, demonstra-o a evolução do drama satiresco, que, através do coro dos sátiros, ainda mantinha uma certa relação com o culto a Dioniso. Há pouco tempo conhecemos, e apenas em parte, dois dramas satirescos de Ésquilo, ao passo que antes só tínhamos conhecimento de dois exemplares mais tardios desse gênero dramático. Um desses dramas satirescos, os *Isthmiastaí*, apresenta os sátiros numa situação grotesca enquanto se exercitam para tomar parte nos jogos ístmicos. Traindo sua fidelidade a Dioniso, haviam-se posto eles a serviço de Posídon e, no santuário do Posídon ístmico, penduram suas máscaras em oferta votiva. Seu pai, Sileno, procura em vão, com censuras e ameaças, chamá-los de volta ao antigo dever. Mas a competição é séria e eles perdem. Quando alguém (talvez o deus marinho Pálemon, relacionado com a fundação dos jogos ístmicos) lhes mostra o dardo (podemos, pelo menos, imaginar que seja um dardo, já que essa cena está muito fragmentada) com o qual devem começar o pentatlo, eles já não querem mais saber do mundo agonístico. E a cena final do drama provavelmente devia representar o seu retorno ao culto a Dioniso. Se essa reconstituição do drama for exata, a obra devia, portanto, representar um retorno às formas do culto a Dioniso; mas a verdadeira vida dramática da peça vem do fato de os sátiros terem sido transferidos para um ambiente que lhes era estranho: as competições ístmicas. Os mitos de Dioniso estavam quase exauridos e já não podiam fornecer matéria para os dramas satirescos; os sátiros foram então simplesmente transportados para outros mitos, com os quais eles nada tinham a ver. Isso se torna ainda mais evidente em outro drama satiresco de Ésquilo, recentemente descoberto, os *Diktyoulkoí*, ou seja, os *Pescadores*. Seu assunto é o mito de Dânae: Dânae teve um filho de Zeus, Perseu, e por isso é repudiada pelo pai,

3. Cf. Górgias, fr. 23, ed. Diels. Parece, efetivamente, que, desde o início, criticou-se a tragédia por ser uma "arte mentirosa", como o demonstra a anedota de Sólon e Téspis *in* Plut., *Sólon*, 29, 6. Essa anedota capta tão bem um novo aspecto do drama, o de falar sobre coisas sérias "de brincadeira" (μετὰ παιδιᾶς), que nos sentimos tentados a atribuir-lhe um certo fundamento histórico.

4. Cf. infra, pp. 123 e ss.

que a encerra com o filhinho numa caixa de madeira e a joga no mar. A ação inicia-se com a entrada em cena de dois pescadores que lançam a rede na orquestra (o que pressupõe, portanto, um aprofundamento do solo na própria orquestra). A pesca que fazem está tão pesada que eles não conseguem arrastar a rede para a margem e pedem ajuda; adianta-se então o coro dos sátiros e, ajudados por eles, os pescadores conseguem arrastar para a margem uma grande caixa na qual se acham a mulher adormecida e o pequeno Perseu. Um dos pescadores, Díctis, parte em busca de socorro e os sátiros são encarregados de vigiar, nesse meio tempo, os dois náufragos. Mas Sileno, o pai dos sátiros, apaixona-se instantaneamente por Dânae e lhe propõe casamento. Desesperada e cheia de desdém, Dânae invoca Zeus, que a colocou nessa situação, e ameaça enforcar-se caso for deixada à mercê daquele "monstro" Mas Sileno não se preocupa muito com isso; descreve ao pequeno Perseu a vida alegre que juntos levarão pelos bosques; Dânae, pensa ele, deve, na verdade, estar contente por ter enfim encontrado um tão bom marido, após viver tanto tempo como viúva, sobre o mar e, além do mais, fechada numa caixa. O coro prepara-se para a partida mas a cena final, que não chegou até nós, devia representar a caçada dos sátiros e de Sileno e o acompanhamento de Dânae até a cidade. Vemos que Ésquilo se vale de uma história que nada tem a ver com os sátiros e com Dioniso. Mas para o drama satiresco era necessário o coro dos sátiros. De maneira um pouco artificiosa, mas hábil, e com grande eficácia cênica, Ésquilo faz entrar em cena os sátiros, valendo-se do fato de que os pescadores não podem, sozinhos, arrastar a rede para terra e pedem ajuda; pretexto de que também se valerá mais tarde o drama satiresco para justificar a presença dos sátiros. O poeta tem de transformar o mito para adaptar-se às leis teatrais.

Como era natural, isso contribui largamente para a livre transformação dos antigos mitos e, visto que em Atenas, todo ano, representavam-se pelo menos três, quando não até mesmo seis novos dramas satirescos, sempre novos mitos foram recebidos nessa livre ação cênica. E o mesmo podemos dizer da tragédia que devia até mesmo apresentar um número três vezes maior de obras; mas por ter ela eliminado o coro dos sátiros, a ação desenvolvia-se, ali, inteiramente independente do culto a Dioniso.

Consideremos ainda uma vez o valor que têm mito e realidade para a poesia grega dos primeiro séculos e procuremos, por meio desses exemplos, determinar com maior precisão as diferenças entre os diversos gêneros de poesia. A épica narra o mito, ainda lhe atribui valor de realidade e constrói, por assim dizer, em dois estratos, o terreno e o divino, de modo tal que os acontecimentos que se desenvolvem no mundo ultraterreno vão determinar o sentido e o valor dos acontecimentos terrenos. A um exame mais atento, revelam-se outros

dois estratos da realidade, que servem, eles também, para explicar o evento mítico-terreno: isto é, os exemplos extraídos da antigüidade, que ficamos conhecendo pela história dos heróis e que guiam o homem para o conhecimento do eu, e, em segundo lugar, os símiles homéricos, nos quais imagens extraídas da realidade do presente são usadas para ilustrar os acontecimentos da ação épica. As comparações míticas elevam-nos a um mundo que fica a meio caminho entre o mundo dos deuses e o dos heróis de que trata a epopéia, ao passo que os símiles transportam para o mundo da épica um fragmento da realidade presente ao poeta. Esses "estratos intermédios" dados pelas comparações e pelos símiles constituem os primeiros degraus das deduções analógicas dos quais se servirá mais tarde o método empírico[5]

Nas origens da lírica coral e do drama temos a dança sacra, pela qual o mundo dos deuses se identifica com a realidade terrena do presente. Aqui, "realidade" tem um sentido completamente distinto da realidade da narração épica: não se trata de um fato verdadeiro ou falso, acontecido outrora, que pode ser "narrado"; o acontecimento mítico "revive" na ação dramática. Para atores e espectadores essa representação "é" o acontecimento mítico e, todavia, em certo sentido, não o é, na medida em que se sabe que o herói é agora "representado" por este ou aquele ator. Aqui é ainda mais difícil do que no caso de a narrativa estabelecer o que seja a realidade mítica. É, como diríamos sob um ângulo moderno, um acontecimento "significativo", cujo significado pode sempre reatualizar-se e que – repetindo Aristóteles – não se limita apenas ao particular mas tende para o universal. A lírica coral mais madura abrange, portanto, o elemento narrativo próprio da épica, mas ainda se apóia firmemente na relação entre presente e passado mítico: a realidade do presente passa, assim, a ser "iluminada" pelo relato do mito e adquire, desse modo, um significado profundo; mas o mito só pode desenvolver essa função quando, como na épica, ainda for considerado como "real", embora assumindo, cada vez mais, o caráter de uma particular realidade superior. O drama, ao contrário, liberto dos laços que o prendiam ao culto, desvencilha-se de toda relação com a realidade do presente e, ao mesmo tempo, tira do mito o caráter de realidade, transformando-se em ação cênica. Falta, portanto, ao drama aquela subdivisão em estratos própria da épica e da poesia coral. Toda relação, seja com a realidade histórica seja com a do presente, parece solta, e o mito torna-se um mundo em si que só existe na ação dramática. Esse livre desenvolvimento da ação já existia naturalmente antes, nas fábulas e nas historietas, e nem mesmo o drama satiresco está isento de sua influência. Mas qual a situação do drama sério? Se em relação à tragédia alguém pergunta: o

5. Cf. infra, pp. 195 e ss.

que se representa aqui é verdade? –, não se poderá responder: não. – Então é pura mentira? – Não: também não! – O critério da verdade e da mentira, que se podia usar para a épica, perde toda serventia. Revela-se, aqui, uma nova relação com a realidade.

Também nas artes plásticas atenienses transforma-se nessa época a relação da obra de arte com a realidade. B. Schweitzer[6] observou que nas inscrições dos monumentos dos primeiros séculos, a estátua é identificada exatamente com a pessoa que ela representa: a imagem é a pessoa representada. Sob a estátua está escrito, por exemplo, assim: "Eu sou Cares, senhor de Teiquiússa" Apenas em Atenas encontramos estas inscrições: "Eu sou a imagem, o monumento fúnebre, a lápide de fulano de tal" Na Ática, portanto, a obra artística não se identifica com a pessoa que ela representa. Isso significa que aqui as artes plásticas não são consideradas como um campo particular e isolado em si mesmo: a arte não é simplesmente a realidade, mas dela se aparta. A arte imita a realidade, representa-a somente, revela seu "significado", e torna-se, por isso, uma nova e particular realidade. Como para a tragédia, assim também para a arte em geral é justamente esse apartar-se da realidade que amplia o círculo dos objetos representados, possibilita um tratamento mais livre do assunto e permite à arte desenvolver-se livremente. Naturalmente, como nas artes plásticas, assim também na tragédia, longo será o caminho que leva à invenção livre visto que, repetimos, embora a arte de caráter sério já não apresente a "realidade", ela não "mente" e, embora os mitos da tragédia se tornem cada vez mais intrincados, a "ação cênica" ainda conserva, nos primeiros tempos, muito da antiga "verdade", isto é, mantém com a realidade uma relação diferente da fábula ou da comédia; nem de outro modo se poderia explicar por que a arte se dedicou tão seriamente às suas tarefas, salvo porque se tratasse justamente da "realidade" Num certo sentido, é exatamente esse ato de independência que traz tanto a tragédia quanto as artes plásticas para a "realidade"; e de fato, a partir dessa guinada decisiva da arte, abre-se uma via direta para a realismo, tanto na literatura quanto na escultura e na pintura. Surge aqui, portanto, um conceito da realidade totalmente novo e não muito fácil de entender. Assim também nos sentimos embaraçados por não mais podermos usar simplesmente os conceitos de "verdadeiro" e de "real" para a arte, tendo, para indicar a relação da obra artística com a realidade, de recorrer a um conceito tão vago e incerto como este, por exemplo: a arte deve "conformar-se" à realidade.

Ter-se-á então de entender a realidade como algo que só possa ser representado no drama? A tragédia ocupou-se, muito menos do

6. *Die Entstehung des griechischen Porträts, Abh. d. sächs. Akd d. Wiss, Philol.-hist.*, Kl. Ed., Leipzig,1939, 4. Cf. P. Friedländer, *Epigrammata*, p. 10.

que a poesia primitiva, com os acontecimentos representados, fossem eles verdadeiros ou falsos, ao passo que se ocupou a fundo com os homens que aparecem agora sob um aspecto totalmente diferente. Para melhor compreendermos a nova concepção do homem, a nova forma com que o representam na tragédia, é imprescindível, mais que um confronto com a lírica coral, o cotejo com a lírica individual grega dos primeiros séculos, na qual o homem fala de si daquele mesmo modo como, na tragédia, as personagens exprimem seus sentimentos, seu pensamento e sua vontade.

Um feliz acaso conservou-nos um dos primeiros dramas de Ésquilo: trata-se realmente de um acaso, pois a obra nos foi transmitida através de um único manuscrito: durante séculos, essa tragédia existiu num único exemplar; data do último decênio do século V, foi provavelmente escrita uns quinze anos antes da batalha de Salamina; pertence, portanto, ao período pré-clássico, à era arcaica. Ainda é formada principalmente de cantos corais e, por isso, em longos trechos, tem mais o caráter de uma cantata do que de um drama. O coro é constituído pelas filhas de Dânao; estas vêm com o pai do Egito para Argos, para fugirem dos primos, filhos de Egito que as querem obrigar a desposá-los. Partem com uma nave refugiando-se na Grécia, onde esperam encontrar proteção em Argos, pátria de sua antepassada Io que, amada por Zeus e perseguida pelo ciúme de Hera, gerou no Egito o filho de Zeus, do qual descendem os irmãos Dânao e Egito como netos, e as Danaides e os Egípcios como bisnetos. O coro das Danaides apresenta-se, suplicando, numa prece angustiada a Zeus para que este lhes dê aquela proteção com que sempre é recebido o estrangeiro indefeso, e entre muitos lamentos narram elas sua história.

Aparece o rei de Argos, Pelasgo, e pergunta-lhes o que desejam; quando elas lhe pedem proteção, ele de pronto percebe que isso significa, para a sua cidade, a guerra contra os Egípcios; mas recusar proteção às suplicantes significaria atrair sobre si a ira de Zeus. Em sua angústia, as jovens ameaçam até mesmo suicidar-se diante do altar, caso o rei não as proteja, o que lançaria uma terrível mancha de infâmia sobre a cidade. Decidido a tomar o partido das jovens suplicantes, o rei entra na cidade para apresentar o caso ao povo. Depois de uma prece do coro, Pelasgo volta e anuncia que todos os cidadãos decidiram conceder a proteção.

Os coros dessa tragédia estão cheios de φόβος (*phóbos*), de angústia, mas essa não é uma característica particular da obra, uma das primeiras de Ésquilo; pois o pouco que nos chegou da peça do precursor de Ésquilo, Frínico, já nos permite observar que também ele conferia às lamentações uma parte muito importante nas suas tragédias. E tanto Ésquilo quanto Frínico procuraram intensificar o tom da paixão por meio de coros femininos e de um ambiente oriental.

O senso de impotência é o tema predominante da primitiva lírica pessoal; ela levou os primeiros líricos a falar de sua vida interior, da alma, da profundidade de seus sentimentos. O coro da tragédia intensifica esse sentido de debilidade e impotência. E soa aqui bem mais pungente o canto, pois em Frínico e em Ésquilo não se trata apenas de esperanças desfeitas, de dor e de renúncia, mas sim da vida. Essa intensificação do sentimento deriva naturalmente do fato de que as situações desesperadas que se apresentam no drama não são acessíveis à lírica, visto que os líricos falam da angústia de suas próprias vidas, mas quando esta se intensifica a ponto de ir-se a própria vida, já não mais se pensa em escrever poemas. E no drama, a representação do medo e da angústia é muito mais intensa do que o pode ser na épica. Visto que, no drama, o homem apresenta-se a nós de forma imediata, com sua dor vivida. Pode, assim, a arte assumir, no drama, um caráter de maior seriedade. À angústia do coro nem mesmo é útil o pensamento que confortava o poeta lírico arcaico em sua dor: o de que a eterna vicissitude da vida humana traz consigo ora dor, ora alegria. Quando a própria vida está ameaçada, não tem mais sentido a esperança de que um dia a sorte possa mudar. Assim, o sentido da presença da morte que nos é dado também pelos líricos, faz-se, no drama, mais real do que na lírica, na medida em que determinadas formas da vida só se podem representar como experiências do homem quando nos afastamos da realidade. Mas o sentimento de angústia do coro não se distingue do senso de impotência do poeta lírico apenas pela intensidade; Ésquilo dá-nos, aqui, algo de novo em relação a Frínico.

As Danaides são jovens frágeis; os filhos de Egito ameaçam-nas em seus direitos com violência brutal. E assim esse coro suscita um sentimento que é algo mais que a piedade que podiam despertar os coros de Frínico, mais que a simpatia e a participação espiritual e sentimental suscitadas pela poesia lírica. O fato de que o direito tenha sido ofendido é coisa que atinge o ouvinte numa medida bem diferente da de uma dor ou de uma desgraça. Aqui se verifica algo que não pode ser permitido, que deve ser eliminado se se quer manter robusta a fé na ordem do mundo: algo que nos impele à ação. Também essa dor leva o homem a meditar sobre sua vida interior e a considerar-lhe as profundezas, a descobrir nela algo que vá além do puramente individual; mas não se trata aqui apenas de descobrir ou de reconhecer esse mundo espiritual: o valor espiritual que aqui encontramos, isto é, o direito, exige a ação.

Essa ação ocorre nas *Hiketídes* (*As Suplicantes*), de Ésquilo, e é exatamente isso que causa o surgimento da cantata lírica na tragédia. Quando as Danaides ameaçam matar-se e assim incitam Pelasgos a ajudá-las, diz o rei:

δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου
δίκην κολυμβητῆρος ἐς βυθὸν μολεῖν
δεδορκὸς ὄμμα μηδ' ἄγαν ᾠνωμένον[7]

E Pelasgo põe-se a refletir. O coro acompanha sua meditação com os versos:

φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως
εὐσεβὴς πρόξενος[8],

que, como marteladas, inculcam-lhe o pensamento de que deve decidir-se. Depois de haver assim refletido, o rei desce para a cidade a fim de entregar a decisão ao povo. Embora a cena não tenha valor imediato para a ação, Ésquilo enobreceu-a com todos os recursos do alto estilo, e esse contraste entre a solenidade pomposa e as proporções modestas da ação, poderia imprimir à cena um leve toque de comicidade (chega quase a lembrar certas cenas do teatro de marionetes), caso não nos déssemos conta da novidade e da importância do fato aqui apresentado para a história do espírito grego e mesmo do espírito europeu. Jamais na poesia dos primeiros séculos o homem luta tanto para tomar uma decisão, vai tão "a fundo" com o pensamento antes de resolver-se; aqui, pela primeira vez, alguém luta pela responsabilidade e pela justiça, para afastar o mal. Surgem, assim, novos conceitos em torno dos quais futuramente se concentrará o drama e que, mesmo fora da tragédia, assumirão importância cada vez maior. Nessa cena, da situação do coro nasce, como conseqüência, o senso do direito ofendido, ou melhor, a situação foi criada a fim de ser resolvida com a intervenção de uma ação consciente. A ação é conduzida de modo que Pelasgo venha a encontrar-se diante de duas obrigações: deve escolher entre o bem de sua cidade e a justa demanda das suplicantes. Cabe-lhe, assim, refletir para decidir por sua conta de que lado se acha a obrigação maior, o direito. O pouco que conhecemos das tragédias de Frínico demonstra-nos que semelhante ação, que nos parece tão natural e necessária (pelo menos que emerge de forma tão imediata e elementar a nosso pensamento teorético), ainda não existia em sua obra; nos dois dramas de Frínico que conhecemos, a catástrofe irrompe de improviso no curso da ação e, diante dela, o coro só pode ter reagido com cantos de angústia e lamentação. Não há lugar para uma ação direcionada para a salvação nem é possível encarar o problema do direito: o espectador limita-se, portanto, à compaixão, isto é, àquele sentimento também provocado pela lírica arcaica; embora aqui, diante

7. "Convém agora, com profundo pensar, buscar salvação, qual nadador que às profundezas desce, com visão clara, sem incerteza."
8. "Reflete! Sê para nós segundo o justo direito protetor!"

da representação viva do fato, esse sentimento assuma um grau de intensidade mais alto.

Pelasgo revela o caráter equilibrado do grego diante dos Egípcios, que agem como bárbaros, e diante da passionalidade oriental das Danaides. Também nas outras tragédias de Ésquilo, o contraste entre o que é estrangeiro e o que é helênico é concebido no sentido de que tudo o que há de excessivo, de complicado, de afetado, é estrangeiro; grego é o que é simples. Nessa distinção, reflete-se o advento do estilo clássico: a exuberância arcaica é superada pela severidade e pela simplicidade, de tal modo que a procura daquilo que é grego não pressupõe apenas uma oposição ao Oriente, mas também ao passado nacional recente: é uma volta ao original e genuíno mundo grego. Mesmo aquilo que se apresentava como uma nova conquista, isto é, a seriedade da autoconscientização, a essencialidade e a simplicidade do comportamento, nada mais era do que uma volta à verdadeira essência grega.

Nas cenas dos poemas homéricos em que o homem medita sobre o que deverá fazer, falta exatamente aquele elemento que caracteriza a cena de Pelasgo em Ésquilo; isto é, o elemento que transforma a decisão em ação verdadeira: em Ésquilo, a escolha torna-se um problema que o homem só pode resolver sozinho, e que se sente mesmo no dever de resolver. Em Homero, as cenas em que o homem deve refletir e tomar uma decisão têm uma forma típica; de alguém que reflete, diz-se primeiro: "pensou se deveria fazer esta ou aquela outra coisa"; e em seguida: "enquanto estava refletindo sobre isso...", e a solução pode ocorrer de dois modos; às vezes, Homero diz: "Pareceu-lhe que seria melhor fazer esta ou então aquela outra coisa"; às vezes, ao contrário, fala da intervenção de um deus que determina a decisão do homem (como acontece na *Ilíada*), ou então (como às vezes na *Odisséia*) é a aparição de uma segunda pessoa que provoca a decisão. Nas fórmulas "pareceu-lhe ser melhor", ou seja, traduzido literalmente: "pareceu-lhe que seria mais conveniente, mais vantajoso", a decisão ocorre na medida em que uma das possibilidades se apresenta àquele que reflete como a mais útil. Não existe aqui, portanto, uma escolha subjetiva e muito menos uma luta para a decisão: é, pelo contrário, um dos objetos que se apresenta como mais vantajoso. E se é a divindade quem dá o empurrão decisivo, então não se trata mais de uma ação do sujeito; nesse caso, o homem é determinado por uma força externa[9].

O grande interesse que Ésquilo apresenta em suas tragédias pela ação humana como fato interior, e, portanto, não reduzido a pura reação ou a estímulo, ou a uma determinação externa, fica também patente em outro de seus fragmentos, recentemente encontrado, e que,

9. Cf. Christian Voigt, *Überlengung und Entschiedung. Studienzur Selbstauffassung des Menschen bei Homer*, Diss. Hamburgo – Berlim 1933.

pela primeira vez, nos faz conhecer mais de perto uma tragédia onde Ésquilo trata de um tema homérico. Esse fragmento de um papiro dos *Mirmidões* foi achado no Egito, junto da citada cena do drama satiresco. Aquiles irritou-se com Agamêmnon e mantém-se longe do combate. Assim, os troianos conseguem vencer os gregos e avançar até os navios. Na cena de Ésquilo, o navio de Nestor já está em chamas, e por isso, o filho de Nestor, Antíloco, é enviado a Aquiles para implorar-lhe que aplaque sua ira e retome as armas. Entrementes, os guerreiros de Aquiles, os mirmidões, haviam-se rebelado contra seu chefe e, na aflição, acusam-no de traição por sua recusa em participar da luta, chegando mesmo a ameaçá-lo com a pena dos traidores, a lapidação. Esse tema foi introduzido pela primeira vez por Ésquilo no mito e nos foi revelado, para surpresa nossa, pelo papiro recentemente descoberto. O diálogo entre Aquiles e Antíloco aí contido explica-nos o porquê de Ésquilo ter inventado o episódio da ameaça dos mirmidões; agora Aquiles está verdadeiramente decidido a não combater pelos gregos. Deveria, talvez, ceder "por medo dos Aqueus"? Acusam-no de traição a ele, o mais nobre dos príncipes, e de todos o mais operante. Ésquilo consegue, assim, atingir seu escopo: Aquiles persiste em permanecer longe do combate, por decisão consciente e espontânea. Seu desprezo por Agamêmnon, que na épica representa o único motivo de sua inação é, em Homero, como se observou acertadamente, quase um poder estranho, mais forte que ele, que o domina e contra o qual ele não consegue opor resistência[10] Ésquilo, ao contrário, apresenta a ação de modo que Aquiles não possa, por uma razão interior, voltar ao combate: por decisão consciente, ele permanece em sua tenda.

Sabemos que, em Ésquilo, Aquiles voltará ao campo de batalha para vingar a morte de Pátroclo, obtendo, assim, glória e morte precoce ao invés de vida longa e inglória. Mas, mesmo antes, fora possível supor que Ésquilo encenaria uma escolha e uma decisão consciente por parte de Aquiles e tivesse sido, portanto, o descobridor desse tema. Em Homero, de fato, nenhuma alusão se faz a essa livre escolha de Aquiles e é somente o destino que decide se Aquiles deverá morrer jovem e glorioso ou ter vida longa e permanecer desconhecido; mas Platão, mais tarde, fará com que Aquiles escolha para si, em ato consciente, o destino mais nobre[11] Para Ésquilo, como nos revela o seu Pelasgo e como podemos deduzir também das suas outras obras, essa autodecisão é um tema central e, do momento em que a nova cena dos *Mirmidões* nos fazer ver como, desde o princípio da trilogia, dá-se

10. W. Schadewaldt, *Hermes*, 71, 1936, pp. 25 e ss.

11. Antes de mais nada, *Apologia*, 28 D. Que isso não acontece em absoluto por acaso fica sublinhado acertadamente por Friedrich Mehmel, em "Antike und Abendland", 4, 1954, 28.

relevo à razão consciente de Aquiles, com maior razão nós a consideraremos como o ponto culminante da tragédia e como o acontecimento decisivo na vida de Aquiles, e até mesmo colocaremos esse ato de decisão na segunda parte da trilogia, ali, onde Aquiles volta ao combate. Na terceira parte, quando Príamo se apresenta para conseguir de Aquiles o cadáver do filho, Heitor, Aquiles já devia, portanto, saber que sua morte estava próxima, e isso conferia grandeza à sua reconciliação com Príamo. De qualquer modo, parece-me indiscutível que foi Ésquilo quem deu da figura de Aquiles essa última interpretação, viva até hoje[12]

Já dissera Aristóteles que a *Ilíada* dava matéria para uma única tragédia. Quando Ésquilo usou essa matéria tão rica para compor uma trilogia, teve necessariamente de restringir o andamento largo e vagaroso dos acontecimentos. Homero pode preparar lentamente cada evento. Mas todos os pormenores significativos, que conferem à ação um movimento tão natural, têm, necessariamente, de desaparecer na tragédia. Para fazer convergir toda a ação para aquele único gesto de Aquiles, Ésquilo não só elimina muitos pormenores por meio dos quais Homero nos encaminhava gradativamente para a virada decisiva, fazendo-nos, por assim dizer, deslizar lenta mas incessantemente, junto com Aquiles, para o seu destino, mas cria também temas novos como o da lapidação. Aquiles mantém, assim, conscientemente, sua atitude de desafio, e a decisão de voltar à luta, que desmente essa atitude, terá tanto maior relevo, dificultada que é pelo fato de Tétis, sua mãe, que na segunda parte da trilogia entra pessoalmente em cena e lhe traz novas armas, admoestá-lo para que não entre em combate, pois aí logo encontrará a morte. Também esse tema foi realçado por Ésquilo em relação à epopéia. Mas quanto perde em naturalidade a cena, agora que Ésquilo assim "preparou" a ação de Aquiles! Em que ocasião chega o homem a encontrar-se na necessidade de escolher, conscientemente, entre uma morte gloriosa e uma vida longa, quando, de acréscimo, a escolha da morte se torna para ele interiormente tão difícil? Mas por ventura não são também as outras cenas da tragédia de Ésquilo aguçadas de modo igualmente pouco natural? E Pelasgo, que deve, num momento, decidir a sorte das suplicantes e da cidade? E Orestes, que tem de assumir a tarefa monstruosa de assassinar a mãe? Mas por ventura não vivem todas as tragédias dessa situações exasperadas, de parricídios, infanticídios, fratricídios, incestos?

Ésquilo procura essas situações, visto que não se interessa tanto pelo acontecimento quanto pela ação humana e, para ele, a quintessência da ação humana faz-se presente no ato de decisão. Assim como o químico, para obter uma imagem clara e límpida das reações, junta

12. Na *Aquileida*, de Goethe, a Atena-Antíloco diz a Aquiles: "Todos os povos glorificam a tua justa escolha de vida breve e gloriosa"

na proveta reagentes que raramente ou nunca se apresentam combinados desse modo na natureza, assim também o dramaturgo constrói ações dramáticas para poder representar com clareza a quintessência do agir[13].

A tragédia não se atém rigidamente aos acontecimentos do mito, não os considera uma realidade histórica como o faz a epopéia, mas busca os motivos dos acontecimentos na ação humana e assim põe de lado o fato em si. Mas também pouco se preocupa a tragédia mais antiga com introduzir na ação a realidade da vida quotidiana, que ainda está bem longe de dar-nos completas e precisas motivações psicológicas. Foi Ésquilo o primeiro a conceber a ação humana como resultado de um processo interior e, desse processo, ressaltou (como sói acontecer nas descobertas de caráter fundamental) exatamente o ponto essencial; nas situações trágicas, ele procura dar-nos uma representação o mais possível clara da ação humana na sua essência. Na vida quotidiana, no desenrolar da vida real, o que ocorre é um confluir e um entretecer-se de mil motivos, e a forma fundamental e genuína da ação, o livre ato da decisão, só aparece através de pálidos reflexos. A tragédia, todavia, pode reconstruir com precisão essa "forma-prima" da ação pondo um homem, que tenha o senso do direito e conheça o seu destino, diante de duas exigências de valor quase igual e fazendo-o escolher uma morte gloriosa.

É verdade que nem mesmo a epopéia acolhe indiscriminadamente todos os pormenores do mito; mesmo a poesia lírica diz apenas o essencial. Mas quando a tragédia enfatiza determinados temas, ocorre uma mudança fundamental: a representação do essencial, vale dizer, do real, transformou-se.

Se a ação é estilizada na sua forma essencial, isso significa que a verdadeira realidade só existe no pensamento, na idéia. A ação, na forma concentrada em que a entende Ésquilo, é apenas um caso ideal. Aqui, agir não significa apenas reagir a um fato preexistente e sim, fixar um ponto de apoio para o futuro. Decisão, direito, destino, todas essas concepções tão importantes para Ésquilo (e em geral para a tragédia) apresentam-se ao homem, da forma mais precisa e mais clara, no momento da ação. Visto que o peso da responsabilidade só se sente diante da ação, a justiça apresenta-se, na sua forma pura, apenas como uma meta, ou seja, na vontade; na ação já efetuada, sempre se poderão também individuar outros motivos; a ansiedade diante do destino manifesta-se apenas em relação ao futuro. Porém essa ação, que ainda deve ser realizada, não constitui ainda nada de empírico: só pode ser concebida estritamente como caso ideal. Característico é o fato de que

13. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen* (1050, ed. Hecker), diz: "É tarefa e ação do poeta trágico representar no passado, em forma de claro experimento, um fenômeno psíquico e moral"

o tema da lapidação introduzido por Ésquilo na sua tragédia não seja para Aquiles um tema a favor de sua ação, mas sim contra ela: foi criado para tornar-lhe ainda mais difícil a escolha certa. Visto que a ação nobre não tem causas determinantes: é determinada teleologicamente pela meta. Mas existem causas que podem impedir ou tornar mais difícil a escolha.

Pelasgo, Aquiles, Etéocles, Orestes: todas essas figuras esquilianas não se deixam desviar de suas ações nem mesmo pelas razões mais fortes. Poder-se-ia pensar que suas situações inaturais, exasperadas, não interessem ao homem simples e comum, mas toda vez que o homem se sente livre diante da ação justa, encontra, nessas figuras, representações ideais de si mesmo, e, na ação delas, formas "ideais" de sua própria e mais íntima experiência, visto que a situação de quem se defronta com uma ação decisiva é aqui expressa de forma típica e mais clara. Na tragédia, não é mais possível a subdivisão do mundo em dois estratos, em que um confere sentido ao outro, e sobre as figuras da tragédia esquilana já não reluz tão naturalmente o esplêndido mundo dos deuses que dava sentido e valor à vida terrena: agora é o homem que avalia os acontecimentos segundo seu próprio senso de justiça. Quando Homero explica os acontecimentos terrenos através da ação e da palavra dos deuses, essas palavras e essas ações são fatos que se podem descrever objetivamente, e quando ele relata fielmente esses eventos divinos, os acontecimentos terrenos tornam-se mais ricos de sentido para o ouvinte, que, como o poeta, atribui realidade e valor ao mundo dos deuses. E visto que para os heróis o divino, o significativo, o maravilhoso se apresenta de forma unívoca e simples, também aquilo que o homem tem de nobre e de gentil manifesta-se com reações imediatas na ação e na palavra. O homem ainda pode encontrar refúgio num mundo que não conhece a dúvida, que lhe fala com voz clara e a que ele responde do mesmo modo, e o divino, que só transcende o humano na medida em que lhe é superior, tem existência certa e estável, independente do pensamento humano. Em Ésquilo, esse mundo dos deuses já é mais dúbio; na *Oresteia*, duas divindades propõem suas vontades a Orestes: Apolo, que ordena o matricídio, e as Eumênides que punem o matricida. E no meio dessa dúplice exigência do divino está o homem, solitário, sem ter em quem apoiar-se se não em si próprio. E se Atena, no final das *Eumênides*, traz a conciliação, como tudo isso está agora longe daquela simples naturalidade do mundo homérico! Para Ésquilo, Zeus é ainda o diligente protetor da justiça, mas já se separa da realidade imediata do mundo. Não é mais o deus que guia os acontecimentos com a ação e a palavra, mas já é quase um ideal, já perto de identificar-se com a imagem da justiça.

Abandonado, assim, às suas próprias forças, o homem encontra ainda em Ésquilo um sólido apoio na justiça, mas já o sentimos onerado por um peso que se poderá tornar excessivo: pode ser que o ter-

reno lhe fuja sob os pés. De distâncias cada vez mais vastas fala o deus; o homem começa a refletir criticamente sobre o Divino e, quanto mais confia nas próprias forças, mais sozinho fica. Já as figuras de Sófocles são mais solitárias que as de Ésquilo. Édipo, Antígona, Ájax são vistos como "homens de ação" Também eles agem segundo idéias pessoais precisas, mas, nesse caso, em contraste consciente com o mundo que os circunda. E assim a ação conduz à ruína.

As personagens de Eurípides, em seguida, soltam-se ulteriormente dos antigos laços, visto que Eurípides procura captar sempre com maior clareza aquilo que, desde os tempos de Ésquilo, era considerado como a realidade do homem e de sua ação: a espiritualidade, a idéia, o motivo da ação. Tudo o que na época anterior era honrado através da imagem da luz como um valor universalmente reconhecido – a glória radiante, a ação luminosa, a esplêndida representação das figuras dos heróis – empalidece cada vez mais diante das novas questões: Que impulso os impeliu à ação? Foi justo o que eles fizeram? E esse esplendor divino empalidece tanto mais rapidamente na medida em que Eurípides tem um senso exasperado da diversidade que transita entre substância e aparência.

Os primeiros a estabelecer essa distinção entre substância e aparência haviam sido os poetas líricos arcaicos que haviam reconhecido aos valores espirituais importância maior do que aos valores exteriores; mas não tinham eles ainda relacionado essa distinção com a ação humana e seus moventes. Também os filósofos haviam estabelecido uma distinção entre ser e parecer, criando, assim, um novo conceito de "realidade" que não se referia nem ao mundo do espírito nem ao do sentido nem ao do valor, mas apenas ao mundo exterior, cognoscível. Enquanto buscavam em cada devir, além da "pura aparência", o elemento essencial e duradouro, revelava-se em traços cada vez mais definidos uma realidade abstraída do sensível, uma realidade não perceptível, mas apenas pensável.

Já em Ésquilo a idéia do ser está ligada à da justiça, a aparência pertence à *hýbris*. Assim, nos *Sete contra Tebas*, os vaidosos inimigos de Tebas ostentam insígnias soberbas, ao passo que aquele que pensa retamente prefere "ser" a "parecer" No tempo de Eurípides, esse contraste reflete-se de vários modos na crítica do conhecimento, do mito e da moral; a todo instante vem à tona no pensamento de Eurípides, podendo até mesmo ser observado em sua concepção daquilo que, no sentido mais corrente da palavra, chamamos de realidade.

O pouco apreço que tem Eurípides pelo valor material das coisas e a nenhuma importância que ele atribui à riqueza ainda nada têm de novo: esses "valores exteriores" já eram desprezados pelos antigos poetas líricos. Também o gosto do fausto e da cor, que tão vivo se mantivera até os mais tardios tempos arcaicos, desaparece de todo em

Eurípides. Se eram características de Ésquilo as roupas luxuosas, para Eurípides o comum são os andrajos que vestem certas personagens. A vida simples do dia-a-dia é mais verdadeira para ele do que o fausto solene. Sentimos, nessa concepção, além da influência de idéias filosófico-empíricas, o influxo de novas idéias sociais, mas, no fundo, também elas nos demonstram que, na Atenas do século V, vai-se extinguindo a convicção de que o Divino se revela através da magnificência do mundo das aparências; elas nos dizem que os problemas da retidão no agir tornam-se cada vez mais determinantes na busca da realidade dotada de valor autêntico. E mais: em Ésquilo, também as coisas podem tomar parte na ação, como, por exemplo, em *Agamêmnon*, o velho machado homicida ou o tapete que o rei pisa no retorno à pátria. Diríamos que esses objetos constituem símbolos, e é sob esse nome que determinados objetos significativos são introduzidos também no drama moderno. Mas para Ésquilo ainda não existe essa categoria de objetos de valor derivado; nele, eles têm um valor imediato e são quase vivos. E diante do novo senso da realidade que nascia nessa época, isso devia parecer inatural, dar impressão de magia: os objetos são coisas mortas, agir só o homem pode.

Influxo ainda mais duradouro têm essas novas conquistas do conhecimento sobre a interpretação e a representação do agir humano. Quanto mais se tende a considerar o espírito humano como a verdadeira realidade vivente, tanto mais rica parece a vida da alma e, a partir do momento em que a realidade da existência humana passa a ser cada vez mais encontrada no campo espiritual, cada vez maior será o empenho do drama em investigar os motivos espirituais. Todos sabemos quão vasto foi o campo aberto por Eurípides com suas tragédias. Liberto do emaranhado das forças divino-terrenas, o homem torna-se fonte de efeitos e de ações, deixa-se guiar apenas por suas paixões e pelo conhecimento: todo o resto não passa de vaidade e aparência. Mas quem ousará penetrar na essência humana? Quem ousará sondar o próprio eu até o fundo? O conhecimento do homem e do próprio eu torna-se agora tarefa da reflexão, como tarefa da investigação era o conhecimento da natureza. A realidade não é mais simplesmente algo dado. Seu verdadeiro valor não mais se apresenta de forma imediata através dos acontecimentos terrenos, e o significado do mundo das aparências não mais se revela diretamente ao homem: isso significa exatamente que o mito está morrendo. As figuras míticas já não se apresentam aos olhos do poeta em sua realidade mítica, com suas qualidades características, com suas empresas de reconhecido valor; e assim é que Eurípides crê ser sua tarefa nelas buscar um valor que as torna de novo fidedignas. Para ele, essa não é uma transformação arbitrária do mito; ao contrário, ele acredita voltar à verdadeira essência dessa figuras, aprofundando-lhes os motivos espirituais e psicológicos.

Por conseguinte, Eurípides desenvolve aquilo que Ésquilo havia iniciado: a realidade que o drama procura está no mundo do espírito e, para dar realce a essa realidade, deve ele, por sua vez, reduzir os acontecimentos a formas estilizadas e puras; cria, assim, situações exasperadas; onde tudo tende para uma ação decisiva, mas esforça-se em fazê-las parecer naturais por meio de um ambiente mais próximo da realidade e mediante motivações psicológicas. A necessidade de representar a essência da ação também leva Eurípides ao jogo cênico, isto é, a uma realidade artística que não é a realidade da vida. Melhor: a essa nova forma de tragédia, embora na aparência mais próxima da realidade, a realidade da vida oferece menos matéria do que a Frínico e a Ésquilo. As tentativas de uma tragédia histórica foram logo abandonadas pelos gregos, dado que o mito se prestava mais facilmente do que a história a uma interpretação do espírito humano e, portanto, ao jogo cênico. E por isso, mesmo deixando de ser considerado realidade, o mito continuou sendo para eles o mundo da realidade artística.

É na tragédia que o mito perde toda relação com situações determinadas, concretas. Já não serve, como na poesia lírica arcaica, para a representação de fatos da vida humana fixados no tempo e no lugar, como vitórias, núpcias, festas do culto, mas para a representação de fatos universais. É evidente que assim o interesse da tragédia se desloca para a filosofia, e não está longe o momento em que a problemática da ação humana de que se ocupa a tragédia se transformará num problema do conhecimento, e que Sócrates pretenda resolvê-la através do conhecimento do bem. Mas desse modo a realidade passa a ser concebida em sentido totalmente abstrato, isto é, como conceito teleológico. Aquele estrato da realidade que encerrava em si o significado das coisas está, diante da realidade que esse significado acolhia, na mesma relação em que o universal está para o particular. Eurípides ainda está longe desse momento, é poeta e não filósofo, vê a realidade em figuras vivas, não em conceitos; mas é através de suas tragédias que podemos compreender por que Aristóteles afirma que a poesia é mais filosófica do que a história.

7 Aristófanes e a Estética

No ano de 406 (há pouco haviam morrido Sófocles e Eurípides), Aristófanes, numa das suas maiores comédias, disse precisamente o seguinte: "Morreu a tragédia" E morta, de fato, estava ela, morta permanecendo durante cerca de dois mil anos. Nas *Rãs*, Aristófanes sabe até mesmo dizer-nos qual foi a causa da morte; de fato, no final da comédia, o coro canta: "Querido, não te vás sentar e tagarelar com Sócrates, abandonando a arte e renunciando a tudo quanto de mais alto deu a poesia trágica" Efetivamente, naquele momento, a arte estava sendo abandonada, e não se pode negar que foi exatamente a filosofia que a matou. Aristófanes intuiu o fato com desconcertante clareza. Sócrates, aqui mencionado, era o mais prosaico dos gregos. Foi só já velho, quando, pouco antes de morrer, quis rever escrupulosamente tudo quanto fizera em vida, que começou a escrever versos, como se quisesse, antes de morrer, preencher uma lacuna de sua existência. Sócrates afastou o jovem Platão da poesia trágica e dele fez um filósofo e um prosador. Mas o poeta a que se refere Aristófanes e que "vai sentar-se junto de Sócrates", e assim provoca a decadência da tragédia, é Eurípides. Nas *Rãs,* de Aristófanes, toda a ação tende para a cena na qual, no mundo dos Infernos, Eurípides entra em disputa com Ésquilo para concorrer ao posto de honra como poeta. A figura de Ésquilo tem, nas suas linhas caricaturais, uma grandiosidade grotesca; ele é representado como um poeta de potência elementar, heróico, combativo (822 e ss.):

Eriçando a cabeleira que, espessa, sobre as costas lhe desce, girando, terrível, o olho, construções de frases cerradas atira, rugindo, para cima, como tábuas, com sopro de gigante.

Mas Eurípides, que trouxe para o palco apenas cortesãs e mendigos, saberá defender-se com vigor (826 e ss.): "Sempre pronto a movimentar a aguçada língua que às sílabas se agarra e, maligna, rodopiando, as palavras esmiuça quais cabelos, e no dizer sutil os pulmões debilita".

Aristófanes foi um pouco precipitado demais, pelo menos sob certos aspectos, em sua condenação de Eurípides, mas isso porque pretendia influir, com suas comédias, de modo rude e eficaz, na burguesia ateniense. Não titubeava em inventar as mais infamantes acusações e em condenar sumariamente tudo o que fosse "moderno" "Inovadores" e "iluministas", ele os considera indistintamente como um bando de falastrões, de corruptores da juventude e de bons para nada. Eurípides, os sofistas e Sócrates (por mais diferentes entre si que sejam), para Aristófanes, nada mais fazem do que ensinar com requintada habilidade trapaceira toda sorte de malícias e astúcias que trituram a moral simples do bom cidadão ateniense e a antiga e sólida estrutura do Estado.

Aristófanes não pôde salvar a juventude. Exatamente os melhores sentavam-se em torno de Sócrates, e aquela lacuna que, apesar de tudo, Sócrates percebia em sua própria vida, eles, na deles, não mais a sentirão. No ano em que foram representadas as *Rãs*, os gregos (com exceção de um ou outro diletante bem-intencionado, e de um ou outro artista vaidoso) haviam deixado completamente de compor versos solenes. Ao longo de um século dominará a prosa. Platão, Aristóteles, Teofrasto, Epicuro escreverão suas obras filosóficas; Isócrates, Demóstenes levarão ao apogeu a oratória. A única forma de poesia do século IV que pode ser considerada importante para os séculos futuros foi a comédia nova; mas a comédia burguesa de Menandro e de seus companheiros está bem longe daquela forma elevada de poesia a que nostalgicamente se referia Aristófanes.

Mas, se bem que a poesia se tenha desenvolvido de modo absolutamente contrário aos desejos e às tendências de Aristófanes, os pensamentos que ele exprime nas *Rãs*, deram mostras de intensa vitalidade, embora num sentido completamente distinto daquele por ele desejado e que nem sequer teria podido prever. De fato, Aristófanes não exerceu influência sobre a poesia, mas sobre a crítica da poesia, sobre as discussões estéticas, influência que ainda hoje é sentida nos estudos sobre a poesia. Mas só pouco a pouco se foi conseguindo descobrir o verdadeiro valor de suas observações e só muito mais tarde se sentiu simpatia por sua particular orientação estética.

Resta ainda estabelecer até que ponto é possível atribuir à espontânea criação de Aristófanes os pensamentos a que nos temos referido, e onde, ao contrário, cita ele idéias de outros, talvez até idéias já conhecidíssimas em seu tempo[1] De minha parte, inclino-

1. Cf. a propósito, Max Pohlenz, *Nachr. Gött. Ges.*, 1926, 142 e ss.

me a ver como dos mais importantes o papel desempenhado por Aristófanes.

Já nos primeiros diálogos de Platão, vários trechos nos evocam as *Rãs* de Aristófanes. Quando, por exemplo, no *Górgias* (501 e ss.), Platão considera óbvio que a tragédia sirva apenas ao prazer, ao ἡδονή (*hēdonē*) e, em seguida, a define como arte da lisonja (κολακεία, *kolakeía*) que não pode ter como meta a verdadeira virtude (ἀρετή, *aretē*), está fazendo coro com Aristófanes, ao interpretar os pensamentos deste a seu modo. Ambos julgam a tragédia pelo régua da moral.

Esse juízo moralista vem de Aristófanes e, nas *Rãs*, aparece pela primeira vez sob forma programática e de princípio. Já nas suas primeiras comédias ele havia zombado de Eurípides, mas só nas *Rãs* é que abertamente o acusa de ter corrompido os atenienses, de haver atacado o antigo e bom mundo burguês e de ter feito triunfar a mediocridade moral. Aristófanes contrapõe a Eurípides a nobre figura de Ésquilo. A tarefa moral que este se havia proposto concretiza-se nestes termos: a verdadeira poesia deve melhorar o homem (1008 e ss.). Assim, Aristófanes aplica a Eurípides o juízo por ele exarado sobre os sofistas: também os sofistas tinham a pretensão de tornar os homens "melhores" mas, segundo Aristófanes, não faziam mais que corromper a juventude. A arte, com efeito, assim se diz nas *Rãs*, deveria fazer dos homens cidadãos valentes e úteis e, ao invés disso, Eurípides os corrompe e deprava. Era fácil para Aristófanes colocar no mesmo plano poetas e sofistas, já que também os sofistas, obrigados a passar por modestos e ingênuos, procuravam novamente ligar sua educação para adultos à que era preciso ministrar aos meninos. Estes estudavam Homero, Hesíodo, Orfeu e Museu: tratava-se agora de resumir, aprofundar e ampliar o que esses poetas haviam ensinado, como diz incidentalmente Hípias na introdução a um de seus escritos (fr. 6); mas ao falar mais amplamente da questão, ele terá, certamente, citado igualmente outros escritores[2]

Hípias não afirma, entretanto, que o verdadeiro escopo da arte seja o de melhorar os homens, nem que nisso consista a importância do poeta. Esse pensamento só se delineia em Aristófanes: os poetas eram mestres, – Orfeu, de coisas sagradas, Museu, de medicina e de ciências ocultas, Hesíodo, de agricultura e o divino Homero, de honra e glória (1032 e ss.). Eles são ainda, então, para os adultos aquilo que para o menino é o mestre-escola (1055). É em relação a esse conceito que ainda hoje costumam recorrer a Aristófanes aqueles para os quais a educação é a verdadeira tarefa da arte e, em geral, de toda cultura. A idéia de que a arte tenha uma tarefa moral encontra acolhida também em Platão, mas ele, nisso se opondo a Aristófanes, faz de Sócrates o juiz que determinará o que seja o bem. A esse postulado filosófico

2. Cf. *Philologus*, 96, 1944, 178 e ss., ver também Plat., *Prot*, 316 D.

Platão contrapõe, no *Górgias*, a constatação empírica de que a tragédia serve somente ao prazer (ἡδονή)[3] e assim abre caminho para discussões sem fim, que, retomadas por Horácio, prolongar-se-ão até o século XVIII, debatendo se a verdadeira tarefa da poesia será *prodesse* ou *delectare*, o útil ou o prazer.

A moralização da poesia induz Platão a banir de seu Estado toda e qualquer poesia, o que não é senão uma conseqüência natural dos pensamentos surgidos pela primeira vez no *Górgias*. Aristófanes está naturalmente bem longe dessas conseqüências extremas: não quer expressar um ensinamento estético, quer apenas respaldar em razões plausíveis sua condenação de certas formas de poesia e, justamente por isso, a acusação de mediocridade moral é a que ele prefere como a mais rude e eficaz; portanto, Platão não pôde extrair das *Rãs* nenhuma teoria artística: dessa obra recebeu apenas um estímulo; mesmo a poética de Aristóteles cala-se sobre o assunto[4]

E, só depois de Aristóteles, ganha importância teorética uma distinção levantada por Aristófanes para ressaltar o contraste entre Ésquilo e Eurípides.

Quando, após o século da prosa, no início da era helenística, surge uma nova poesia artisticamente refinada, está ela talvez ainda mais distante da alta poesia para a qual se voltava Aristófanes com saudades, do que o estivera a comédia de Menandro: baseada no bom gosto e no espírito, procura sobretudo evitar até mesmo a simples suspeita de sujeição à solenidade patética. Calímaco, o chefe de escola dos poetas alexandrinos, diz claramente que não quer "trovejar como Zeus" (*Aitías*, I, I, 20). Ele busca a "graça", o λεπτόν (*Aitías*, 24), e aqui se vale de expressões de que se serviu Aristófanes nas *Rãs*, onde Ésquilo é apresentado como poeta "tonante" (814) – enquanto que Eurípides καταλεπτολογεῖ (829-876;v. também 1108-1111). Aristófanes assumira como critério do poetar a grandeza e a potência da arte de Ésquilo e, para medir a "grandeza" do poeta, trouxera por brincadeira para o palco medidas e côvados (799). Calímaco, ao contrário, renuncia voluntariamente ao alto estilo dos antigos e zomba dos novos que querem fazer reviver formas de arte já

3. Aqui novamente ele se apega ao que, de Homero em diante, todos os poetas têm pensado, ou seja, que a doce poesia deve naturalmente alegrar os ouvintes, sem que seja necessário ver no prazer o "escopo" da poesia. Embora U. von Wilamowitz (*Platon*, I, 482; ver também 447 e ss.) diga que Ésquilo e Píndaro poetavam "com o escopo" de educar, não temos testemunho algum dos dois poetas que possa confirmar tal interpretação.

4. Caberia, talvez, supor uma relação entre a *Poética* de Aristóteles e as *Rãs* de Aristófanes pelo fato de Aristófanes dizer (1063) que Eurípides apresenta suas personagens vestidas de andrajos para despertar compaixão, sendo que Aristóteles dirá mais tarde que a tragédia procura excitar o terror e a compaixão; mas esse seria um fio excessivamente frágil, visto que, nas próprias tragédias, freqüentemente se fala de terror ou de compaixão.

superadas. Também no que diz respeito à forma exterior, nada conta para ele a "grandeza" da poesia: os versos devem ser avaliados segundo a arte, não em parasangas persas* (*Aitías*, 1, 1, 17). Na comédia de Aristófanes, Eurípides se diz orgulhoso de haver "emagrecido" (ἰσχνός) a "inchada" arte de Ésquilo (940) (coisa que Aristófanes naturalmente desaprova). Conta Calímaco (*Aitías*, 1, 1, 23) que, quando começou a poetar, Apolo lhe dera este conselho: "Uma oferenda votiva deve, quando possível, ser gorda; já a poesia há que ser delicada e fina". Essa distinção que Calímaco vai buscar num pensamento de Aristófanes, ainda que subvertendo-lhe inteiramente o sentido, assumiu valor de programa para a poesia helenística. Foram sobretudo os poetas romanos que se serviram dessa fórmula calimaquiana em defesa de sua arte fina e limitada, quando pretenderam vê-la adequar-se às altas formas da epopéia. Para os romanos, essa distinção calimaquiana entre poesia menor e alta poesia vinha confluir com a distinção aristotélica das diferentes formas de vida (βίοι), e o afastamento em relação à alta poesia iria corresponder ao afastamento em relação à vida prática do soldado e do homem político, ao passo que o cuidado com o estilo menor correspondia a uma vida refinada, dedicada ao culto das Musas (por exemplo, Tibulo, 1, 1, Propércio, 2, 1). Mas essas idéias, surgidas sob a influência de Aristófanes, já nos distanciam muito dele. E haveria algo mais a observar: por exemplo, no campo da retórica, a bastante discutida subdivisão dos estilos – o elevado e o simples – remonta, definitivamente, a Aristófanes. Como também a ele se deve a criação das categorias de que se serve a crítica literária grega e, em seguida, a romana para julgar os escritores clássicos, numa época em que os poetas, e mais tarde também os oradores e, com estes, os historiadores e os filósofos, não são considerados como "indivíduos", sendo, ao contrário, suas obras entendidas como testemunhos de um determinado "estilo"

Só mais tarde, porém, se deu valor àquilo que constituíra o foco de interesse de Aristófanes. Durante séculos, ninguém se preocupou com seus ataques contra Eurípides. Mas Eurípides, cuja arte parecia aos contemporâneos tão discutível e que durante toda a sua vida, longa e exaustivamente, teve de lutar para ser reconhecido, já era, no século IV, considerado como o poeta clássico do drama, e sua influência foi dominante nos séculos subseqüentes, enquanto que Ésquilo estava quase esquecido. No tempo de Aristófanes, os dramas de Ésquilo são novamente encenados e ainda fazem sentir sua influência na última exaltada expressão do estilo trágico-patético que chegou até nós, isto é, nos *Persas* de Timóteo; daí em diante, ele passa a fazer parte da cultura universal, mas sua influência direta se extingue.

* Parasanga persa: trata-se de uma medida de percurso equivalente a 30 estádios (o estádio é uma medida grega de 177,6 m.), ou aproximadamente 6 Km. (N. do R.)

Eurípides, ao contrário, permanece vivo durante todo o Império romano e, do Renascimento em diante, exerceu sobre o mundo ocidental uma influência superior à dos outros dois trágicos. Até a época de Lessing, sempre se viu nele a expressão mais alta da poesia trágica grega.

Com Herder, para quem a base de toda poesia era o elemento popular, o elementar, o divino, a avaliação das tragédias gregas passa por uma reviravolta: foi ele o primeiro a ler de novo com entusiasmo os coros de Ésquilo e a neles glorificar o gênio original, através do qual falava a indômita força do espírito popular. Elaborou-se, assim, uma nova concepção em torno do nascimento e ocaso da tragédia grega. Não mais se enfatizou o desenvolvimento gradativo da forma dramática direcionada para uma sempre maior perfeição ou, como dizia Aristóteles, para o reencontro de suas qualidades primevas; viu-se, ao contrário, na tragédia de Eurípides, a decadência de uma poesia que, na origem, era vigorosa, inspirada por forças divinas. Voltam a pulular conceitos que conhecemos através das *Rãs* de Aristófanes, e sobretudo A. W. Schlegel, que foi quem formulou e difundiu essa concepção, revela em seu pensamento a direta derivação da comédia de Aristófanes.

Em 1808, Schlegel ministrou seu curso sobre arte dramática e literatura. Não podia eximir-se (assim disse ele) de fazer muitas e severas críticas à arte de Eurípides. Eurípides, a seu ver, promove

O livre pensamento na moral;

Ele não tende a representar uma estirpe de heróis que se eleve por sua possante estatura acima dos homens do presente; esforça-se, pelo contrário, em aterrar o abismo que separa seus contemporâneos daquele mundo maravilhoso, e espiona deuses e heróis nos aspectos de suas vidas íntimas. E diante dessa indiscrição, como se diz, não há grandeza que resista.

Parece que Eurípides se compraz em lembrar continuamente a seus espectadores: vejam, eles também eram homens, tinham as mesmas fraquezas que vocês, agiam sob os mesmos impulsos que vocês, exatamente como o mais humilde dos mortais. Daí porque se compraz em pôr a nu os defeitos morais das suas personagens, fazendo-as até mesmo pô-los à mostra no curso de ingênuas confissões. Não raro, elas não apenas são vulgares, mas até se gabam disso, como se fosse um dever serem assim.

É possível distinguirmos em Eurípides uma dupla personalidade: o poeta, cujas criações eram dedicadas a solenidades religiosas, que se sentia protegido pela religião e que, por seu turno, a glorificava, e o sofista, com suas exigências filosóficas, que procurava introduzir nas fabulosas façanhas ligadas à religião, das quais extraía os assuntos para os seus trabalhos, suas opiniões e suas dúvidas de livre pensador. Enquanto de um lado sacode as sólidas bases da religião, de outro faz-se de moralista, e, para ganhar popularidade, atribui à vida dos heróis o que só podia valer para as relações sociais de seus contemporâneos.

Schlegel, portanto – resumamos –, acusa Eurípides de ser realista, racionalista e imoralista, as mesmas acusações feitas por Aristófanes, e

é o próprio Schlegel que deixa claramente entender que seu julgamento deriva de Aristófanes. São temas que retornam na obra do jovem Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*. Sob a influência de Schopenhauer e de Wagner, os problemas são levados por Nietzsche a um outro plano e aprofundados; mas o juízo sobre Eurípides revela sua direta derivação de Schlegel, ainda que Nietzsche poucas vezes o cite com intenção polêmica. E, através de Schlegel, também ele se reporta a Aristófanes.

Aquilo que Eurípides, nas *Rãs* aristofanescas, registra como mérito próprio, isto é, o fato de ter com suas formas simples libertado a arte trágica da pomposidade, revela-se sobretudo na sua maneira de representar os heróis trágicos. No teatro euripidiano, o espectador ouvia e via um sósia dele e comprazia-se em ouvi-lo falar tão lindamente.

Quem tinha agora a palavra era a camada médio-burguesa, sobre a qual Eurípides fundava suas esperanças políticas, ao passo que até então coubera ao semideus, na tragédia, e ao sátiro embriagado, na comédia, determinarem o caráter dos discursos. E assim Eurípides, na comédia de Aristófanes, registra como mérito seu o ter levado à cena fatos comuns, conhecidos, da vida de todos os dias, sobre os quais todas as pessoas podiam opinar. Se agora a massa sabia filosofar, administrar sozinha os próprios bens, e levar avante seus negócios com inaudita sabedoria, isso tudo era mérito dele, efeito da sabedoria por ele inculcada no povo... Eurípides sente-se, como poeta, bem superior à massa, mas não superior a dois de seus espectadores... E desses dois espectadores, um é o próprio Eurípides. Eurípides como pensador, não como poeta. Dele poder-se-ia dizer que a extraordinária potência do talento crítico tenha, como em Lessing, se não gerado, pelo menos alimentado continuamente um segundo impulso na produção artística... Eurípides tomou a si a tarefa de ser o primeiro a revelar ao mundo uma figura de poeta que é o oposto da do "poeta irracional"; seu princípio estético – "para ser bela uma coisa deve ser consciente" – corresponde à proposição socrática "para ser bom um ato deve ser consciente". Podemos, portanto, considerar Eurípides como o poeta do socratismo estético. Sócrates era o segundo dos dois espectadores, aquele que não entendia a tragédia antiga e por isso não a tinha em grande conta; associando-se a ele, Eurípides tentou ser o arauto de toda a nova criação artística. Se com ele perece a tragédia antiga, o princípio mortal é, portanto, o socratismo estético; e já que a luta contra o dionisíaco era dirigida contra a arte mais antiga, em Sócrates reconhecemos o adversário de Dionísio.

Em Nietzsche encontramos ainda as três denúncias: a de realismo, de racionalismo e de corrupção. Não é difícil reconhecermos aqui o pensamento de Schlegel, mas, por trás dele, ainda está Aristófanes. Em Nietzsche, é particularmente enfatizada a idéia de Aristófanes, segundo a qual quem se senta com Sócrates é causa da morte da tragédia. Só num ponto característico é que Nietzsche se diferencia de Schlegel: Sócrates não é, para ele, o imoralista, mas antes o moralista, e é justamente como moralista e como espírito teorético que destrói o que havia de vivo e sagrado no mundo antigo. A moral torna-se, aqui, um veneno dissolvente.

O escrito juvenil de Nietzsche teve grande influência nas investigações estéticas das duas últimas gerações, e sua crítica sobre Eurípides tem para nós especial importância, visto que através dela chegamos à

concepção moderna da "poesia desagregadora" Nos primeiros exemplos apresentados a fim de demonstrarmos o quanto foi grande a influência de Aristófanes na estética, bastou-nos seguir as pegadas dessa influência. Até então, certos temas de Aristófanes haviam sido acolhidos de forma superficial e ocasional; agora, ao contrário, às suas idéias fundamentais sobre a arte de Eurípides atribui-se um valor universal. Visto com os olhos de Aristófanes, Eurípides torna-se, definitivamente, o representante da poesia decadente, e Nietzsche vê no nascimento e ocaso da tragédia ática refletir-se o nascimento e o ocaso de toda a grande arte. Mas que importância tem esse Eurípides aristofânico com o seu pretenso racionalismo, o seu realismo e sua força dissolvente?

Herder e Schlegel e a filologia, transformada, por influência do romantismo, em ciência histórica, querendo remontar às origens da tragédia, faziam-no na convicção de que o que nela existia de grande e vivo carecia ser buscado mais que tudo nos inícios, "longe de Sócrates", e onde se fala do nascimento da tragédia, fala-se quase exclusivamente das forças irracionais que lhe deram impulso. Já mostramos como a tragédia estava, nos primeiros tempos, relacionada com as celebrações dionisíacas de Atenas e que é melhor buscar sua origem em concepções religiosas primitivas: as práticas mágicas da fecundidade, os cortejos mascarados do culto fizeram nascer os coros dos sátiros dos quais deriva a tragédia. Nietzsche vê a essência e a grandiosidade da tragédia primitiva no espírito da música e nas potências míticas, isto é, no dionisíaco e no apolíneo. Revela-se, aqui, uma clara simpatia pela potência elementar da tragédia primitiva. Mas põe-se de lado, assim, algo muito importante: isto é, o fato de que os limites impostos pelas condições sociais do tempo e a função religiosa da tragédia jamais teriam permitido que dos cortejos mascarados, que existiram em todos os lugares e em todos os tempos, e das festas populares religiosas, habituais em todos os povos primitivos, se chegasse àquilo que caracteriza a tragédia ática, àquilo que lhe deu um valor que supera seu tempo e suas limitações temporais e dá chão para que ainda hoje nos ocupemos dela. Mas, no fundo, isso nada mais é do que aquele princípio no qual Aristófanes identificara a ruína da tragédia, isto é, o socrático "saber", a reflexão. Estava ele inserido na tragédia desde seu nascimento e, se o descobrimos também na sua morte, não joguemos a culpa no assassino.

A tragédia ática elevou-se ao grau de alta literatura quando se desvencilhou dos antigos laços do culto, quando todo o aparelho mágico de coros caprinos e processões fálicas desapareceu ante um conteúdo que provinha de um mundo totalmente diverso. Nem por isso, naturalmente, a tragédia ática se tornou profana, visto que seu conteúdo continuava sendo fornecido quase que exclusivamente pelo mito – mas por aquele mito que assumira nova forma através da poesia

homérica das colônias da Ásia Menor, longe dos centros religiosos da mãe-pátria aos quais estavam ligados o culto e as práticas mágicas dos tenebrosos tempos antigos. Nos poemas homéricos, homens e deuses encontram-se numa atmosfera de serena e espontânea naturalidade. Os deuses guiam o curso dos acontecimentos terrenos sem provocar no homem confusão ou medo, sem obrigá-lo a ajoelhar-se diante de sua esmagadora potência. Os homens contemplam com límpido olhar esse mundo rico de sentido, no qual vale a pena estar desperto, usar o senso e a inteligência. Nos poemas homéricos, estabelece-se aquela concepção da naturalidade do mundo que é grega, ou melhor, européia. O que falta aos chamados povos primitivos é exatamente essa "naturalidade"; e o erro de Rousseau é querer encontrá-la neles.

Esses deuses e esses homens homéricos tão naturais subiram ao palco ateniense quando os mitos, formados precedentemente na literatura, foram acolhidos nas representações corais das festas dionisíacas. Somente num ponto, porém muito importante, a tragédia concebe a relação entre Deus e o homem diferentemente da epopéia homérica: o homem se reconhece aqui, pela primeira vez, como autor de suas próprias decisões.

Em Homero, o homem não sabe que pode pensar ou agir espontaneamente, guiado por seu próprio espírito. O que lhe "vem à mente", o que lhe é dado "como pensamento" é coisa que vem do exterior e, caso não haja nenhuma causa visível que o determine, então é um deus que lhe aparece ao lado e lhe dá um conselho que o colocará em vantagem ou quiçá o perderá. Por conseguinte, os homens homéricos agem sem titubear, com segurança, visto que nenhum escrúpulo, nenhuma dúvida os atormenta, nenhuma responsabilidade pessoal diante da justiça ou da injustiça. Nas tragédias de Ésquilo, o homem, ao mesmo tempo em que adquire consciência da própria liberdade, assume o peso da responsabilidade pessoal diante da ação. É o que nos demonstra, melhor que todas, a última trilogia de Ésquilo, a *Oresteia*, que igualmente oferece a melhor ajuda para o entendimento daqueles problemas relativos a Eurípides por nós apontados.

Orestes tem o dever de vingar o pai, mas para vingar o pai terá de matar a mãe. Ele executará essa ação, mas só depois de haver sentido toda a gravidade de sua decisão. O contraste entre liberdade individual e destino, entre culpa e fato, apresenta-se, assim, pela primeira vez no mundo, e é esse contraste que separa o mundo dos deuses do dos homens. Orestes está preso entre as vontades contrastantes dos deuses; e melhor: a última parte da trilogia termina com a luta entre as potências inimigas, isto é, entre as Eumênides, que querem vingar o matricídio de Orestes, e Apolo que no final o absolve.

Quando duas divindades fazem ao homem exigências diferentes, ele se vê, num certo sentido, abandonado a si mesmo. Os valores

unívocos são postos em dúvida, o homem detém-se no desenvolvimento natural de sua ação e tem de decidir por si o que é justiça e o que é injustiça. Uma humanidade nova e uma nova naturalidade nele se revelam: a consciência da liberdade e da ação autônoma. Assim liberta-se ele, necessariamente, de seus vínculos religiosos e sociais e chega àquele estado de coisas pelo qual Aristófanes censura tão asperamente Eurípides.

Isso é o que tentaremos demonstrar através de duas tragédias de Eurípides. Num de seus dramas mais antigos (as obras que possuímos pertencem, de resto, quase todas, à segunda fase de sua atividade), o núcleo dos acontecimentos dramáticos é constituído, como na *Orestéia* de Ésquilo, por uma cena que tem como centro um ato de decisão, e aqui podemos claramente ver como os temas esquilianos se transformaram e desenvolveram ulteriormente. A *Medéia* de Eurípides converge inteira para o monólogo em que Medéia decide matar seus próprios filhos. Com grande arte e habilidade, Eurípides construiu as primeiras cenas da obra de tal modo que esse monólogo pudesse retomar todos os temas que interessam o poeta.

Jasão leva consigo, para a Grécia, Medéia, a bárbara da Cólquida do Mar Negro, que o havia salvo quando ele viera à sua pátria para a conquista do velo de ouro. Surge agora entre eles um conflito, e não de natureza heróica. Eles vivem com seus dois filhos em Corinto. Apresenta-se a Jasão a possibilidade de desposar a filha do rei e, como não está casado com Medéia segundo a lei – ela, de fato, não é cidadã grega –, ele se separa dela e dos filhos e casa-se com a princesa. Pode, assim, reconstruir para si uma existência regular na sociedade e, possivelmente, tornar-se, um dia, rei de Corinto.

Eurípides coloca cuidadosamente em relevo o fato de que Medéia está totalmente desligada dos vínculos que protegem o indivíduo e que lhe podem servir de apoio. Ela traiu e abandonou pátria e família por uma ligação inteiramente pessoal: o amor que a unia a Jasão. Jasão não pratica injustiça alguma diante das convenções ou da lei mas, em favor de Medéia, fala um direito mais alto: o direito natural e humano. Não pode ela apoiar-se em nenhum direito válido, não pode nem sequer apoiar-se numa lei divina como a Antígona de Sófocles, para refutar as razões de Jasão. Seu senso pessoal de justiça rebela-se e, nela, irrompe a bárbara de forma passional.

Jasão pode mostrar que sua ação foi sábia e vantajosa para ambos, mas diante desse mais profundo e (segundo tudo o que nos deixa entender o próprio Eurípides) mais verdadeiro senso de justiça, sua figura nos parece bastante mesquinha. Medéia revela-se, desde o início, como uma mulher incomum, de sinistros poderes, e, diante dela, o sábio e bem-pensante Jasão não passa de um miserável. Essa representação que Eurípides nos dá do herói do mito grego e da maga

bárbara, distribuindo luzes e sombras opostamente ao que rezava a veneranda tradição, permite-nos compreender por que Aristófanes acusava Eurípides de haver jogado na lama as nobres figuras do mito. Mas Eurípides não o faz pelo infame prazer de demolir toda grandeza; pelo contrário (e aqui, Nietzsche viu mais fundo do que Aristófanes e Schlegel), ele o faz com uma intenção moral: as crenças antigas são desmascaradas e demolidas mas para dar lugar a um sentido de justiça mais verdadeiro e para alicerçar esse novo dever. E quem poderá subtrair-se à impressão de que essa Medéia não tenha deveras razão, diante desse Jasão? Quem iria negar a Eurípides a descoberta de algo de novo e de grande? Será que há alguém que queira fazer simplesmente desaparecer da história do mundo esta nova concepção, tão rica de conseqüências para o Ocidente?

A crítica de Eurípides não se limita apenas a esse caso isolado, mas é radical, abarca todos os mitos e a idéia de justiça e injustiça que neles se exprime.

A ação de Medéia é desencadeada pela decisão de Creonte, o novo sogro de Jasão, que, por temor à maga, quer bani-la com os filhos do reino de Corinto. Sábia e reflexiva como é, Medéia conquista para si a simpatia do coro e obtém de Creonte que seu exílio seja adiado por um dia ainda: assim poderá ela executar sua vingança.

Inesperadamente, aparece o rei Egeu, que oferece refúgio à exilada em sua cidade, Atenas. Assim, Eurípides pode apresentar a ação de Medéia não como o ato de uma pessoa desesperada, que não sabe o que fazer em seu abandono, mas como um consciente ato de vingança, dirigido contra o inimigo, Jasão. Jasão aparece duas vezes antes do monólogo: na primeira, oferece a Medéia, com um gesto que lhe parece nobre, dinheiro para sua viagem para o exílio e aí Medéia reage com ódio, desprezo e soberano senso de superioridade. Na sua segunda entrada em cena, Medéia simula uma mudança: confia-lhe os filhos e estes dirigem-se à nova esposa oferecendo-lhe presentes e suplicando-lhe que interceda em favor deles. Mas os presentes estão envenenados e causarão a morte da esposa. Os meninos conseguiram ficar em Corinto e assim é chegada a hora de Medéia executar sua terrível vingança. Ela quer matar os próprios filhos para aniquilar completamente Jasão. Já que o pai continua a viver nos filhos, ela, depois de haver eliminado a mulher que teria podido assegurar a Jasão a descendência, levará à morte os filhos que ela próprio dele gerou. Nesse ponto, temos a cena decisiva, o grande monólogo no qual Medéia, ainda uma vez, dá-se conta da ação que vai praticar e no qual ganha novas forças em sua decisão de matar. Já é singular o fato de que Medéia chegue a essa decisão através de um monólogo. Só com Eurípides é que temos os primeiros verdadeiros monólogos na tragédia. Em Ésquilo, Orestes, no momento mais angustiado de incerteza,

dirige-se a Pílades, o amigo. Medéia está só e sozinha deve decidir de seu destino. Não se trata, aqui, de executar uma ordem sobrenatural; são os sentimentos do coração que lutam entre si. O sentimento predominante em Medéia é a vingança à qual é levada pela paixão; mas ao lado desse, manifesta-se um sentimento melhor que, como ela própria confessa, opõe-se à ação horrenda (1079 e ss.):

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά·
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς[5]

Nesses versos, exprime-se pela primeira vez um senso moral moderno, psicológico e individualista, que se imporá mais tarde, e que faz com que a moralidade seja sentida como um fato puramente interior, como freio. Não é por acaso que os filósofos moralistas de épocas posteriores não se cansarão de citar essas palavras. Depois desse monólogo, Eurípides encaminha habilmente a tragédia para a catástrofe. Medéia mata os filhos e afasta-se, triunfante. Jasão fica só, destroçado.

O *Hipólito* de Eurípides tem em comum com a *Oresteia* de Ésquilo o fato de que o conflito do drama encontra correspondência no conflito entre duas divindades. Com uma diferença, porém, essencial: o conflito entre os deuses não surge, em Eurípides, para um determinado caso, mas é, antes de mais nada, uma luta de princípios; e não se trata aqui de uma ação julgada diferentemente por duas diferentes divindades, mas são os homens que, ladeados pelas divindades, entram em conflito. Mais ainda: na tragédia de Ésquilo, Apolo triunfa sobre as Erínias, e uma religião mais serena prevalece sobre as antigas formas tenebrosas do culto; assim, a conclusão do tenebroso acontecimento adquire um profundo significado. Em Eurípides, ao contrário, ambos os protagonistas são aniquilados e o conflito das duas divindades permanece inconciliável.

No proscênio encontram-se os simulacros de Afrodite e de Ártemis: a tragédia desenvolve-se até o fim na presença dessas duas divindades. O prólogo é pronunciado por Afrodite: ela quer vingar-se de Hipólito, o caçador de vida casta, que venera Ártemis mas despreza Afrodite. Hipólito volta da caçada. Presta homenagem ao simulacro de Ártemis, mas passa sem um sinal de saudação diante da estátua de Afrodite.

Gravemente enferma, Fedra, a madrasta de Hipólito, é levada para fora do palácio. Seu mal, como ela própria confessará mais tarde à velha ama, não é outro senão a grande paixão que nutre pelo enteado Hipólito. Afrodite enviou-lhe esse amor para vingar-se de Hipólito. Eurípides descreve como um médico o amor de Fedra e apresenta-o

5. "Sinto quão grande é o mal que quero praticar, mas mais forte que a razão fala em mim a paixão, e ela é para o homem causa dos maiores males"

como uma grave enfermidade da alma, capaz de provocar também profundos sofrimentos físicos. O fato de que esse estado de ânimo seja provocado pela deusa, seja até mesmo expressão da essência da deusa rainha do amor, esse aspecto, por assim dizer, transcendente do acontecimento é irrelevante para efeito do desenvolvimento da ação. A realidade psicológica da paixão de Fedra por Hipólito, a agitação individual do ânimo, os desejos que daí nascem, os obstáculos que a esses desejos se contrapõem – esses são os elementos de que se vale Eurípides para motivar a ação dramática. As deusas Ártemis e Afrodite tornam-se quase puros símbolos, aptos para fixar as características de um determinado tipo psicológico; mas a figura humana adquire maior interioridade e uma vida espiritual mais móbil, de tal modo que só então é possível falar de "caracteres" e de "indivíduos" Figuras como Medéia e Fedra fazem-se modelos exemplares para a análise da psique humana.

Assim naturalmente, o mito é profanado e Aristófanes tem razão de protestar. Mas, no fundo, trata-se apenas de uma evolução de tendências mais antigas: já para Ésquilo a ação humana não era determinada apenas pelos deuses, ele entregava aos homens a responsabilidade das ações por eles praticadas. Eurípides, mais radical, faz da alma humana o campo de conflitos interiores. No que diz respeito aos gregos, não se pode nem mesmo chamar essa profanação do mito de sacrílega – ainda que alguns, como Aristófanes, protestem contra a destruição de um mundo tão belo –, visto que, entre eles, não existia uma fé, no sentido cristão da palavra, e menos ainda na religiosidade homérica que reina, quase incontrastada, na grande literatura. Não foi a oposição da incredulidade ou de uma fé herética que destruiu o mito grego: ao transformar-se, ele nada mais fez do que seguir sua própria lei interior. O divino é substituído por formas cada vez mais naturais (cada vez mais divinas, poderíamos quase dizer, se pensarmos no caráter da religião grega); campos cada vez mais vastos da existência natural são subtraídos pelos homens aos deuses (à medida que descobrem o Divino no espírito humano), a esses deuses que já de longa data não mais conheciam o milagre que se opõe à razão. Se Aristófanes, na maneira realista com que Eurípides representava suas personagens, não via senão o prazer do vício, Eurípides, na realidade, descobria a verdade apenas com escopo moral. O *Hipólito* não quer analisar a paixão erótica como tal, e sim investiga o conflito moral que, em Fedra, não difere do de Medéia: a consciência moral opõe-se ao impulso e, de novo, manifesta-se aqui o senso moral em forma de freio e de remorso de consciência. "Conhecemos o bem, mas não o seguimos quando nos assalta a paixão" (380 e ss.):

τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ εκπονοῦμεν δέ...

Extraídas do grande monólogo de Fedra, essas palavras correspondem às de Medéia[6] Pode-se achar imoral o fato de que os homens não tenham, em Eurípides, nenhum sólido sustentáculo e sejam, portanto, abandonados a suas inclinações e seus impulsos. Mas não que gozem felizes com seu desregramento moral, como queria fazer crer Aristófanes. Medéia e Fedra encaminham-se, assustadoramente, para a catástrofe, sem se poderem salvar, e não lhes falta uma certa grandeza humana; daí, a não menor simpatia com que sempre são encaradas em suas lutas. Depois que a ama conseguiu arrancar-lhe seu segredo, Fedra quer matar-se. Cumpre-se então o que era fatal. A ama, mulher de costumes fáceis e, nisso, exatamente o oposto de sua senhora, procura ajudá-la à sua maneira, isto é, de modo prático e astuto, sem medir conseqüências, e, querendo acertar as coisas, revela a Hipólito o amor da madrasta. Por que não valer-se de suas artes de alcoviteira para dar à história um final feliz? Mas inflamado, Hipólito acusa a madrasta de corrupção. Fedra sente-se traída, seu bom nome foi destruído, e ela se mata, mas arrastando também consigo a Hipólito. A catástrofe ocorre exatamente porque, em ambos, a consciência moral é muito sensível.

Aristófanes não diz apenas que Eurípides é imoral, mas chama-o também de caviloso sofista, acusa-o de ser astuto e calculista. E no entanto, é Eurípides o primeiro a descobrir no homem as "forças irracionais", como agora é uso chamá-las. Se é justamente a paixão que dá grandeza às figuras de Medéia e Fedra, isso significa que Eurípides não é um racionalista unilateral nem um iluminista. Estaríamos no direito de afirmar o contrário, isto é, de dizer que Eurípides leva a razão e a reflexão aos extremos do absurdo, visto que nos dois casos considerados, a razão exerce apenas uma ação negativa, e até mesmo negativa em duplo sentido. Antes de mais nada, a reflexão só intervém para dissuadir e admoestar e – em segundo lugar – a razão fracassa, ao invés de levar ao êxito, como faz, ao contrário, o demônio de Sócrates, embora também ele só se apresente para admoestar e dissuadir. Além disso, as pessoas "sensatas", isto é, Jasão e a ama de Fedra, exatamente por sua "sensatez", parecem mesquinhas e imorais. Mas não se pode prender Eurípides à antítese racionalista-irracionalista. Todavia, não erra Aristófanes quando coloca Eurípides no mesmo plano dos sofistas e de Sócrates, visto que seu modo de praticar a moral tem, indubitavelmente, algo de filosófico, de iluminista. Nascida de um senso de insatisfação, sua crítica destrói a antiga fé dos

6. Elas são expressamente retomadas na *Medéia* para responder, como se poderia demonstrar, a uma objeção levantada nada menos que por Sócrates. Esse é o primeiro testemunho seguro da influência filosófico-moral excercida pelas discussões socráticas, ver *Philologus*, 97, 1947, 125 e ss.; E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 186.

deuses, na vida como portadora de um sentido e nos valores tradicionais, e leva a atitudes niilistas. Sobretudo as figuras do último Eurípides estão como que esvaziadas de seu conteúdo, sua ação é, no fundo, destituída de sentido e de uma meta superior. Na *Ifigênia em Áulis,* fica fácil aos irmãos Agamêmnon e Menelau desmascarar os motivos idealistas que cada um deles quer dar à sua própria ação: crasso egoísmo, ânsia de poder ou medo do julgamento do mundo – estes, os únicos verdadeiros motivos que dão origem às suas ações. Eurípides desmascarou sem misericórdia esses dois heróis homéricos que vivem num mundo desprovido de sentido e já sem deuses – solitários, roídos pela dúvida, sem ilusões. Esta é a sorte do homem abandonado às suas próprias forças: sem encontrar apoio algum, fica à mercê dos acasos da vida.

Só Ifigênia é, nessa tardia tragédia de Eurípides, capaz de uma grande ação. A menina inocente, que até então não dera sequer um passo por iniciativa própria, compreende que sua morte é necessária para que se cumpra a grande empresa dos gregos contra os bárbaros, a guerra de Tróia. E com entusiasmo, voluntariamente, sacrifica-se a esse objetivo. Também em outras tragédias, Eurípides focalizou esse impulso moral em criaturas jovens e inexpertas. Essa consciência moral não está ligada ao cálculo, à experiência, ao conhecimento da vida, nem repousa sobre a aceitação do costume vigente ou sobre tradições de qualquer tipo, mas surge do sentimento pessoal. Juntamente com os sentimentos morais negativos do remorso e do freio moral, existe um, portanto, positivo, também ele fundado exclusivamente no sentir individual: o entusiasmo. O fato de que Ifigênia se sacrifique dessa maneira pela Grécia e pela luta contra os bárbaros adquirirá valor político pouco depois da morte de Eurípides, mas no tempo da guerra peloponésica, quando nascia a *Ifigênia em Áulis*, essa era uma idéia utopista. O sacrifício de Ifigênia apoia-se em algo que está além das possibilidades reais, é um sacrifício idealista, realizado com paixão idealista. E nada disso é sofístico, e muito menos amoral. É bem verdade que essa Ifigênia não se assemelha ao ideal esquiliano de valor viril que Aristófanes tem diante dos olhos. Eurípides nela nos representa o fenômeno moral, tal como ele o vê, reduzido à sua pura essência. Nem o Estado nem os deuses, nem o pio respeito pelas santas instituições dos tempos passados determinam a ação de Ifigênia: ela é que se eleva, pela pureza de seu sentir, acima de um mundo em desagregação e insensato. Aristófanes só dá valor à antiga e simples virtude civil dos guerreiros de Maratona e por isso nos dá uma interpretação tão falsa de Eurípides. Mas também a figura de Ésquilo, embora Aristófanes a tenha representado de maneira grandiosa, foi por ele simplificada um tanto grosseiramente para adaptar-se a seus escopos. Teria sido ele, na verdade, apenas o guerreiro e o poeta de potência elementar, simples e grandioso, que Aristófanes nos apresenta?

Eurípides leva a consciência moral a uma nova crise, colocando como base da moral o sentimento individual, ele a faz partícipe da instabilidade do indivíduo. Os valores tornam-se problemáticos, os homens, fracos; apresenta-se, assim, num plano diferente, aquilo que a lírica arcaica já nos fizera conhecer. Ali haviam sido postas em dúvida as seguras concepções de valor e de virtude do passado, aqui se vai perdendo aquela solidez de convicções jurídicas que os atenienses haviam alcançado desde os tempos de Sólon. Assim, em lugar do conflito dramático, temos discussões de homens para os quais a própria vida se tornou objeto de dúvida. E assim se passa da tragédia para o diálogo filosófico-moral.

Se a tragédia mais tardia leva à reflexão abstratamente racional dos objetos que outrora representava como figuras vivas, não faz ela mais do que obedecer a uma lei histórica do espírito grego; também as outras grandes formas de poesia abriram caminho para a observação científica. A poesia leva à história; a poesia teogônica e cosmogônica desemboca na filosofia natural jônica, que busca a ἀρχή (*arkhḗ*), a razão e o princípio das coisas; da poesia lírica desenvolvem-se os problemas relativos ao espírito e ao significado das coisas. Assim, a tragédia preanuncia a filosofia ática, cujo interesse principal está voltado para a ação humana, para o bem. Os diálogos de Platão retomam as discussões das personagens da tragédia, desenvolvendo-as de forma teórica. E até mesmo a passagem da tragédia para a filosofia se efetua daquela forma tipicamente grega, que nos faz tender a voltar ao "natural", a descobrir o que é próprio de nossa "natureza" O homem entrega-se mais decididamente à observação introspectiva, na medida em que, no mito tradicional, não pode mais encontrar a forma natural de sua própria existência.

A humanização do mito, que se desenvolve a partir de Ésquilo até o Eurípides mais tardio, demonstra-nos que o mito parece cada vez mais inatural. Os problemas que se apresentam ao homem já não encontram solução nas figuras de um longínquo mundo semidivino, nas suas situações exasperadas e nos seus conflitos, em geral estranhos às formas naturais da existência. Assim Sócrates, ao dar esse passo que deveria reconduzi-lo ao natural, busca nesta terra, na vida humana, os casos típicos que permitem explicar e demonstrar alguma coisa, deles extrai seus exemplos e encontra, na sólida razão natural, o meio para resolver os problemas que de quando em quando aparecem. Mas destarte os problemas transferem-se para a área teorético-filosófica. "Conhecemos o bem mas não o fazemos", dizia a Fedra de Eurípides. Esse conhecimento é que Sócrates procura tornar mais sólido a fim de conferir-lhe a força da obrigatoriedade. Ele dá importância ao pensamento, visto que o pensamento constitui a propriedade particular e natural do homem e pode devolver solidez ao indivíduo hesitante e fraco.

Naturalmente esse interesse teorético pelo "bem" não pode desembocar na tragédia ou em qualquer outra forma de poesia. A tragédia ática morreu com Eurípides, morreu por causa de Sócrates, mas com Sócrates algo de novo nasceu: a filosofia ática. Apesar de correto, o juízo de Aristófanes é a expressão de uma atitude romântica e reacionária que não quer reconhecer como perdido o que está perdido, que rejeita o que é novo e sente saudade do passado.

Mas a acusação de imoralidade é totalmente infundada. Visto que não se pode, em absoluto, considerar a moral tradicional, ligada às leis, como a única moral, e querer que o homem honesto e válido aja apenas dentro dos limites fixados pelas antigas tradições religiosas, estatais e familiares, menosprezando a moralidade (moralidade que, em seguida, muitos consideraram como a mais alta) de quem, na contramão da tradição, apele para uma lei superior, quer se trate da razão ou do senso moral. Neste caso, ao contrário, o senso de justiça, desde que genuíno, costuma apresentar-se não sob a forma de um puro sentimento pessoal, mas como um valor universal, humano.

Schlegel ainda vai mais longe que Aristófanes, na medida em que faz da questão de Eurípides uma questão de princípio. O fato de que Sócrates tenha provocado a morte da tragédia significa, para ele, que o intelecto destrói a arte. Não se pode negar que o espírito que Aristófanes combate apresente certos perigos, esse espírito que se torna independente, que se deixa dominar pela incerteza e se move em meio a possibilidades. Mas este despertar do espírito é a via central da história. Além disso, Schlegel estende suas acusações também à forma artística, e aí se revelam os motivos psicológicos de seu ódio pelo sofista Eurípides. A seu ver, Eurípides é, também na forma, o poeta da decadência e da desagregação. "Ele costuma sacrificar o conjunto às partes e, nestas, busca mais atrativos estranhos do que a verdadeira beleza poética" Schlegel descobre, portanto, em Eurípides, os defeitos que a ele próprio ameaçavam. Ser poeta era seu orgulho e sua paixão, mas seus dotes eram, ao contrário, a cultura, o senso crítico e o humorismo. Também nele, o cuidado com o pormenor colocava em desvantagem o conjunto, e o artista não estava à altura do crítico. Em todo o romantismo, está vivo o sentido de que o pensamento é um obstáculo para a vida e que a consciência desperta afasta o homem da felicidade de uma existência primitiva. Assim, a arte surge como um estado de inocência, do qual nos arranca o saber. Crêem alguns que essa ferida só se possa curar com a mesma arma que a produziu, ou seja, por meio do saber. É essa a opinião de Hegel. E também Kleist exprime a mesma idéia no fim de seu escrito sobre o teatro de marionetes: "E assim tivemos de nos aproximar novamente da árvore do conhecimento, para retornarmos ao estado de inocência" Naqueles, ao contrário, que sentem o peso do saber como um obstáculo para a

criação, esse sofrimento transforma-se em ódio contra o intelecto, contra o progresso intelectual e a liberdade de pensamento. Eis por que Eurípides se torna, para Schlegel, o tipo do poeta livre pensador.

O mesmo significado tem Eurípides para Nietzsche. Quando este, em seus escritos mais tardios, delineia a decadência do espírito moderno, reaparecem sempre de novo, ao fundo, as figuras de Sócrates e Eurípides, na característica interpretação que lhes deram Aristófanes e Schlegel. Quando Nietzsche apresenta como uma característica do estilo decadente (O *Caso Wagner*, § 7) o fato de que as diversas partes se tornem independentes, não faz mais do que nos dar uma variante do juízo de Schlegel sobre Eurípides e, como Schlegel, involuntariamente, caracteriza-se a si mesmo. Mesmo seu ódio contra Eurípides é ódio contra uma parte de si. Seu olhar agudo destrói as ilusões, os sonhos, as esperanças que dão segurança ao homem, mas nele permanece uma nostalgia pelo que é simples, saudável e forte, pela arte verdadeira, que é para ele – como para Schlegel e já para Herder – criação sobre bases míticas. "Sem o mito, toda arte perde a saudável e originária força criativa", diz Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*, e esse mito está desagregado do espírito histórico-crítico da nossa civilização. Amplia ele, assim, o juízo de Aristófanes sobre Eurípides e o transforma, mais do que o fez Schlegel, numa lei universal da civilização, revelando, com isso, que em sua inimizade por Eurípides, esconde-se muita tristeza pelos males de seu tempo, muita nostalgia pela juventude da humanidade, muita hostilidade por tudo o que é histórico, qualquer que seja a sua natureza.

Goethe, que não nutria ressentimento algum contra o espírito e que, sobretudo na velhice, não estava, de maneira alguma, disposto a valorizar – nem mesmo na arte – unicamente o elemento juvenil, irritou-se ao ver Schlegel, esse "pobre idiota", achando o que criticar em Eurípides.

> Um poeta – dizia a Eckermann – que Aristóteles exaltava, Menandro admirava, e que, ao morrer, fez com que Sófocles e toda a cidade de Atenas por ele vestisse luto, devia por força valer alguma coisa. Quando um homem dos nossos tempos, como Schlegel, quer apontar defeitos neste grande da antigüidade, só deveria fazê-lo de joelhos.

E para terminar, citaremos, uma vez mais, as palavras de Goethe, escritas em seu diário alguns meses antes da morte:

> Sempre me espanto ao ver que a elite dos filólogos não compreende os seus méritos e, segundo a bela e tradicional usança, subordine-o a seus predecessores, a exemplo daquele palhaço do Aristófanes... Mas por ventura existe uma nação que tenha tido, depois dele, um dramaturgo apenas digno de chegar à sola de sua sandália?

8. Saber Humano e Divino

"A humana índole não tem conhecimentos, mas a divina sim." Afirmações semelhantes a essa sentença de Heráclito (fr. 78) nos foram deixadas por vários filósofos pré-socráticos e mesmo por Sócrates, Platão e Aristóteles, assim como já o fizera Homero e ainda o fazem os cristãos[1] Mas acender-se-iam certamente as discussões se cada um tivesse de dizer o que entende por saber divino e saber humano, até onde pensa que possa este último alcançar, e quanto lhe parece que dele se possa esperar. Quando Homero começa: "Canta para mim, ó deusa, a cólera..." ou "Dize-me o nome, Musa, do herói..." – quem fala assim é um poeta que por si só não sabe o que diz, e o diz não graças à sua própria inteligência ou experiência pessoal, mas à inspiração divina. A convicção de que no poeta fala uma voz sobrenatural é universalmente difundida, e não a encontramos apenas em níveis primitivos de civilização, entre os xamãs, os dervixes[2] etc., mas também nas experiências mais sublimes e refinadas dos poetas, e até em nossos dias. Trata-se, o mais das vezes, de uma espécie de êxtase mas, no caso de Homero – fato muito significativo –, por nada caberia dizer que o poeta se sente invadido pelas Musas e arrebatado para fora de si. Homero dirige às Musas sua invocação mais ampla numa ocasião particularmente desprovida de *páthos* e de sugestão emotiva: ela serve de introdução à parte mais árida da *Ilíada*, ao *Catálogo das Naves* (II, 248 e ss.):

1. Cf. K. Deichgräber, *Rh. Mus*, 87, 1938, 19 e ss.

2. Sobre fenômenos correspondentes no mundo mediterrâneo, cf. Francis Macdonald Cornford, *Journ. Hell. Stud.*, 62, 1942, num artigo bastante informativo para os problemas aqui tratados, e sobretudo em seu livro póstumo: *Principium Sapientiae*, Cambridge, 1952.

Dizei-me agora, ó Musas, que habitais o Olimpo – vós, deusas, estais sempre presentes, tudo sabeis –, nós a fama ouvimos mas nada vimos –, quais eram os chefes e os condutores dos dânaos.

Pelo simples motivo de terem estado presentes por toda a parte e de tudo saberem (o ἴστε do v. 485, bem como o ἴδμεν do v. 486[3], têm ambos esses significados), as deusas são superiores ao homem, que só sabe de oitiva. E Homero continua:

As multidões não direi, não chamarei pelo nome – nem que dez línguas e dez bocas eu tivesse – voz inestancável, peito de bronze eu tivesse; – a menos que as Musas olímpicas, filhas de Zeus egífero, – me recordassem (μνησαίατο) quantos caíram diante de Ílion!

O poeta teria de ter órgãos mais numerosos e mais fortes para catalogar também os simples soldados do exército, mas mesmo isso não seria possível sem a ajuda das Musas, que deveriam alargar a memória do poeta (não é por nada que elas são, de fato, filhas de Mnemósine, a deusa da lembrança).

Tudo isso é simples e evidente e transmite com sóbria exatidão a concepção do saber própria da idade homérica: presentes em toda a parte, as Musas dão ao poeta o que chamaríamos de "representação interior": a notícia obscura e confusa torna-se, por obra das Musas, poesia, e tudo revive diante dos olhos com imediata evidência, tanto que o poeta, como se diz do aedo Demódoco na *Odisséia* (VIII, 491), canta "como alguém que tenha estado presente em pessoa ou que o tenha sabido por testemunha ocular"[4]. Mesmo o que atribuímos à fantasia, à concentração interior, à capacidade de identificação, deve, segundo Homero, ser levado à conta da experiência, e assim se insere na clara e simples idéia que ele tem do saber: quanto mais ampla for a experiência, tanto maior será o saber; conhecemos melhor o que vimos diretamente do que aquilo que ouvimos dizer; as Musas, presentes em toda a parte, têm uma experiência completa, os homens, apenas uma experiência restrita. Se são as Musas que comunicam ao cantor a experiência delas, é preciso que este tenha órgãos físicos bastante eficientes para poder recebê-la. O fato de que o poeta se sinta inspirado pelas Musas não exclui seu orgulho pelas próprias capacidades; a afirmação de Fêmio na *Odisséia*: "Eu fui meu próprio mestre, histórias de todo tipo foram-me plantadas na mente por um deus" – corresponde à convicção geralmente difundida nos poemas homéricos de que as qualidades e atitudes "características" de cada um, quaisquer que sejam elas, são um dom dos deuses[5] O *Catálogo das Naves*

3. Cf. H. Fränkel, *Hermes*, 60, 1925, 185, 4 e 186, 1.
4. K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, 159. V., também, Plate. *Jonel, 534 C.*
5. Cf. K. Latte, *op cit.*, 154.

é – como temos motivos para crer, não obstante as vozes unitárias que se levantaram recentemente – um trecho muito tardio de poesia homérica, onde o poeta ainda se enleia em velhas idéias[6]. E não há por que considerar, por exemplo, o tom marcado de sobriedade como sinal de juventude: é inteiramente compreensível[7] que fosse difícil para o poeta ter na cabeça o nome de todos os chefes e o número dos navios, e invoque para isso o auxílio das Musas. Significado inteiramente diverso tem, ao contrário, o trecho inicial da *Teogonia*, onde Hesíodo descreve sua consagração por obra das Musas. Assim elas lhe falam no Hélicon (26 e ss.):

Pastores dos campos, criatura inferiores que não sois mais que ventres" – nós sabemos dizer muitas mentiras semelhantes à verdade, mas também sabemos, quando queremos, dizer a verdade.

Pouco antes, Hesíodo fez seu nome conhecido ("A Hesíodo ensinaram as Musas o belo canto"), e as Musas o escolhem entre os "preguiçosos ventres dos pastores"[8]: oferecem-lhe o cetro de louro, inspirando-o para que cante "o passado e o futuro"[9]. Hesíodo já não espera simplesmente das Musas que estas lhe representem ao vivo o acontecido – isso só pode ocorrer no momento em que o cantor quer narrar algo determinado – mas diz que "um dia", no Hélicon, elas lhe ensinaram o canto. Toda a sua atividade poética é uma graça e um dom especial das Musas: mas ele não abdica do propósito de narrar a realidade e, por realidade, ele entende apenas e tão-somente a soma dos fatos concretos. Sabe que é um eleito e sente-se mesmo superior aos outros poetas, mas o canto ainda é, para ele, um dom das deusas. As próprias Musas dizem-lhe que sabem muitas coisas falsas parecidas com a verdade: aqui Hesíodo pensa evidentemente nos cantores a quem as Musas sugerem a representação daquilo que é impossível saber

6. Elas também se refletem em poetas mais tardios. Íbico, 3, 23, cita até mesmo a invocação às Musas do catálogo das naves, quando quer exaltar a frota de Polícrates (cf. *Philologis*, 96, 1944, 290). Além disso, cf. Pínd., *Peãs*, 7 *b*, 13: τυφλαὶ γὰρ ἀνδρῶν φρένες, ὅστις ἄνευθ' Ἑλικωνιάδων...

7. Homero invoca as Musas quando quer indicar com exatidão um pormenor com que iniciou alguma coisa (*Il.*, XI, 218; XVI, 508; XVI, 112), mas não "quando o poeta se dispõe a cantar algo de novo e importante", como se disse.

8. A alocução aos pastores deve ser antes entendida no sentido de que as Musas ainda incluem Hesíodo entre os estúpidos pastores, mas em seguida, ao consignar-lhe a fronde de louro, tiram-no do meio dessa multidão de rústicos, cf. W. F. Otto, *Varia Variorum*, Festagabe für K. Reinhardt, 1952, 51.

9. Essas palavras são tiradas da *Il.* (I, 70), onde se diz que o adivinho Calcas "conhecia não só o presente mas também o futuro e o passado" – expressão que Hesíodo retoma ainda mais ao pé da letra no v. 38, ao falar das Musas. Isso já mostra em que tom, aqui, Hesíodo fala de si mesmo.

com certeza – e efetivamente sua arte tem na mira alvo totalmente diverso: para ele as Musas dizem a verdade. Não só elas o escolheram de um modo novo, como também as Musas que a ele se dirigem não são de modo algum aquelas tradicionais, pois têm traços que, de hábito, eram atribuídos às Ninfas, moças que transtornam a mente do homem solitário: os que são "invadidos pelas Ninfas", os νυμφόληπτοι, são dominados pela loucura, ficam fora de si[10] Hesíodo é o primeiro poeta a sentir-se estrangeiro entre os homens, pois não se reconhece em nenhum dos dois grupos que lhe são familiares, nem entre os cantores homéricos nem entre os pastores de sua terra. A novidade da sua poesia nasce da sua tentativa de conciliar em si esses dois mundos (aliás, o encontro de elementos heterogêneos geralmente sempre acaba gerando algo de novo). A evocação de velhas histórias de heróis não parecia a Hesíodo "verdadeira" no sentido de ser digna das Musas verídicas. O "passado, presente e futuro" que era para ele essencial, dado o ambiente em que vivia, consistia no fato de o homem levar sua difícil vida entre as potências das trevas e as da luz[11]. Foram as Musas que o ajudaram a compreender isso. O que os outros cantavam parecia-lhe, portanto, mentira ou loucura[12] E assim as duas coisas estão estreitamente ligadas – que Hesíodo se sinta um homem especial e que diga a verdade de maneira especial. Sua subjetividade consiste na noção toda especial que ele tem de objetividade. Mas, desse modo, seu saber fica a meio caminho entre o saber divino das Musas e o humano dos estultos.

Por volta do ano 500, Xenófanes recorre à invocação às Musas do *Catálogo das Naves* (fr. 34)[13]:

> E homem algum jamais avistou a exata verdade, nem haverá jamais – quem tenha visto (= saiba) verdadeiramente a respeito dos deuses e de todas as coisas que digo: porque, mesmo que alguém chegasse a exprimir da maneira mais perfeita uma coisa consumada – nem mesmo esse dela teria, porém, verdadeiro conhecimento (literalmente = tê-la-ia visto), – já que de tudo só existe um saber aparente[14]

Os homens pouco viram e, portanto, pouco sabem – aqui, Xenófanes recorre a Homero. Mas aproveita mais precisamente a opo-

10. Em seu ensaio sobre a "consagração poética de Hesíodo" (Hesiods Dichterweihe, *Antike und Abendland*, 2, 152 e ss.), K. Latte ilumina até os mínimos detalhes essa passagem, mostrando como em Hesíodo a imagem das Musas se sobrepõe à das ninfas e como ele, com isso, se distancia dos rapsodos das cortes da Ásia Menor.

11. Sobre esse trecho fundamental da *Teogonia*, cf. H. Diller, *Antike und Abendland*, 2, 140 e ss.; cf. também K. Latte, *op. cit.*, 161 e ss.

12. Cf. H. Diller, *op. cit.*, 141 e ss.

13. Cf. H. Fränkel, *op. cit.*; *Dichtung und Philosophie*, 433.

14. Segundo informam as tradutoras italianas, Vera Degli Alberti e Anna Solmi Marietti, que compuseram o nosso texto-base, elas transcreveram, no caso, a tradução de A. Pasquinelli, extraída de *I presocratici*, Einaudi, Torino, 1958, p. 150 (N. da T.).

sição entre o saber seguro e o inexato: ninguém conhece o σαφές, o claro, o evidente – aos homens só se oferece o δόκοη, a aparência que a *tudo* se estende. Enquanto Homero fazia a distinção entre o saber exato da testemunha ocular – fossem deuses ou homens quem o possuísse – e o saber de oitiva, para Xenófanes o saber humano é, em princípio, enganoso. O novo conceito de saber que daí resulta vem expresso com particular evidência no fr. 18:

> Os deuses, certamente, não revelaram todas as coisas aos mortais desde o início –
> mas, procurando, os homens encontram, pouco a pouco, o melhor[15]

Emerge, aqui, o novo pensamento de que é procurando que os homens conquistam poder e saber e, mesmo se não atingirem um conhecimento perfeito, sempre podem encontrar algo de melhor. Enquanto Hesíodo ainda ficava a meio caminho entre o saber divino e o humano, aqui se sublinha, pela primeira vez, a importância da atividade humana, da procura e do esforço pessoal para o homem elevar-se do humano ao divino.

Xenófanes é um rapsodo, e assim como já antes dele o guerreiro Tirteu contrapusera a virtude de sua classe, a coragem, como verdadeira virtude, às falsas virtudes ligadas a outras atividades, e assim como Sólon, homem político, afirmara que a justiça é a virtude essencial, assim também Xenófanes contrapõe a virtude de sua profissão, a sapiência (σοφία), às pretensas virtudes alegadas por outras atividades e formas de vida (fr. 2). Mas ao mesmo tempo sabe, como seguidor de Homero, que o saber humano não alcança clareza e, por outro lado, sabe – como Hesíodo, que ele, Xenófanes, se eleva, no que lhe diz respeito, acima do seu nível social, e que lhe cumpre anunciar aos homens algo de especial, de verdadeiro. Já antes dele, Arquíloco e Safo haviam tido consciência de poder chegar por conta própria, – não só com o auxílio da divindade, como ainda pensava Hesíodo – a formular juízos próprios e pessoais sobre o valor das coisas. Xenófanes reúne todos esses temas num novo pensamento: a sabedoria é o bem supremo na vida humana; nosso saber é, por natureza, obscuro mas pode tornar-se mais claro através da procura.

A direção que o mesmo Xenófanes segue nessa procura do saber difere daquela até então seguida pelos rapsodos. O esforço que se delineia já em Homero para uma compreensão mais clara da ordem do mundo fizera com que, por volta do ano 600, se buscassem, em diversos círculos, princípios unitários com base nos quais compreender o confuso e o indefinido. Assim como Tirteu ou Sólon haviam proposto *uma* virtude, assim como Safo havia contraposto a *única*

15. *Idem*, p. 149 (N. da T.).

coisa que para ela teria valor ao que os outros julgavam digno de apreço (fr. 27 *a*), assim Tales, na Ásia Menor, declarara que a água era a substância *única* e origem de todas as coisas. Retomada por Anaximandro e Anaxímenes, essa especulação também teve prosseguimento com Xenófanes, na medida em que este, por sua vez, levanta o problema da verdadeira essência do mundo. Tanto as questões propostas por Safo quanto aquelas levantadas por Tales levavam à distinção entre o autêntico e o inautêntico, o essencial e o inessencial. Isso, no rapsodo Xenófanes, une-se à convicção de que o saber humano é falaz: οἱ βροτοὶ "os mortais fantasiam", diz ele, descrevendo uma falsa opinião (fr. 14) – ou: δόκος δ'ἐπὶ πᾶσι τέτυκται, "de tudo só existe um saber aparente" (fr. 34), pois só a divindade vê o "evidente". Aparência enganosa no mundo externo e falso opinar dos homens – o grego δοκεῖν tem ambos esses significados – correspondem-se. Faz ele, assim, uma descoberta que iria adquirir seu pleno significado sobretudo em Parmênides (de quem falaremos em breve).

Xenófanes distancia-se de Tales – mantendo-se, ao contrário, na esteira do Hesíodo – na medida em que, para ele, o ser autêntico essencial não se identifica com um elemento material mas com o divino, o que o leva à sua descoberta mais rica de conseqüências: εἷς θεός "um só é Deus" (fr. 23)[16] Xenófanes procura libertar-se dos numerosos deuses antropomórficos, e a ele se revela – a ele pela primeira vez – o divino como unidade omni-abrangente. E todavia, seu Deus ainda se assemelha manifestamente a ele, Xenófanes, e a tudo quanto ele aspira: o divino é o complemento do humano tal como ele o entende, tal como pode entendê-lo um rapsodo: já que ele considera a sapiência como o que há de mais elevado no homem, ela também o é para a divindade; mas, enquanto o homem possui um saber imperfeito, tanto mais perfeito é o de Deus: οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δέ νοεῖ, οὖλος δέ τ'ἀκούει "tudo ele vê, tudo aprende[17], tudo escuta" Superando de um salto o antropomorfismo linear, Xenófanes concebe a divindade sem os órgãos humanos do conhecimento, como o olho e a orelha: ela acolhe em si a experiência com todo o seu ser – mas a plenitude da experiência é a essência dessa divindade concebida por um rapsodo.

Como Xenófanes despreza nos homens a força atlética (fr. 2), visto que para ele só a sabedoria é virtude, conseqüentemente seu Deus atua "sem fadiga", νόου φρενί, apenas com a força da mente[18]

16. Com uma expressão curiosamente "polar", que mostra sua incapacidade de manter-se fiel à sua descoberta, ele prossegue: "entre os deuses e os homens, o maior" Ter-lhe-ia escapado semelhante incoerência lógica se houvesse lido Parmênides?

17. Sobre o significado de νοεῖν nesse fragmento, cf. K. Von Fritz, "Class. Philol.", 40, 1945, 228 e ss.

18. A singular expressão νόου φρενί explica-se pelo fato de que νόῳ, sozinho, signi-

(fr. 25). O ponto de partida das especulações religiosas de Xenófanes não é a onipotência de Deus[19] mas sua natureza "abrangedora" O fragmento 25 soa, ao pé da letra: "Deus 'sacode' tudo com a força do pensamento" – reminiscência do primeiro livro da *Ilíada*, no trecho em que Zeus acena com a cabeça para Tétis em sinal de assentimento e faz com isso sacudir-se todo o grande Olimpo. Xenófanes não diz, portanto, que Zeus governa o mundo segundo um plano preestabelecido, e sim que um pensamento de Zeus tem a máxima eficácia. Mas é possível que também entre aí a lembrança de alguma outra coisa: no fr. 34, que se reporta à invocação às Musas no *Catálogo das Naves*, Xenófanes diz: pode acontecer que o homem diga "algo de consumado" (liter: algo que "se consumou") mas nem por isso tem um conhecimento exato – ao contrário da divindade, que diz claramente "coisas consumadas" Temos aí uma referência a certas expressões homéricas – que uma palavra ou um pensamento "se consuma"[20], isto é, transforma-se em realidade, o que se diz, naturalmente, antes de mais nada, de desejos e esperanças, ou seja, de algo relativo ao futuro, mas posteriormente, de forma mais geral, de toda afirmação exata que acerta no alvo. Mas a divindade sempre alcança o seu τέλος[21]. Seja como for, na divindade de Xenófanes o pensamento precede a ação, e não vice-versa, como seria se a sapiência divina derivasse da onipotência.

Diz Xenófanes: "Deus não é semelhante aos mortais nem pela figura nem pelo pensamento (νόημα)" (fr. 25). Clemente de Alexandria, que transcreve essas palavras, delas conclui que Xenófanes já teria a idéia de um Deus incorpóreo; outros testemunhos, no entanto, provam que, ligado a especulações naturalmente mais antigas em que a terra, o oceano e já até mesmo o cosmos ganhavam forma redonda – a mais perfeita –, tenha ele pensado a divindade como uma esfera que tudo abrange, repousando imóvel em si mesma (21 a 31, 3-9). Xenófanes, o primeiro a conceber o saber como resultado da própria investigação do homem, ainda não atinge o conhecimento puro do qual sai em busca, e pára na metade do caminho. Mas o essencial é que ele já não representa os deuses sob aquela forma humana imprescindível à consciência ingênua; seu conhecer ativo supera de muito as impressões recolhidas. À medida que ele atribui ao homem uma atividade espiritual, o divino perde em atividade e vida: seu deus "permanece sempre no mesmo lugar, imóvel, nem lhe convém deslocar-se

ficaria "com intenção". Xenófanes, porém, ainda pensa em algo semelhante a um órgão – e usa, então, o menos corpóreo de todos os órgãos.

19. Como julga Karl Reinhardt, *Parmenides*, 112 e ss.

20. ἔπος τελεῖν, *Il*, I, 108 etc.

21 .*Il*., XIX, 90; outras passagens são citadas por H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, nota 63, pp. 113 e ss.

de um lugar para o outro"[22], como os deuses da *Ilíada*, que descem à terra e intervêm nos acontecimentos humanos. Por outro lado, quanto mais importante se torna no homem a atividade espiritual, quanto mais intensa se faz a investigação e a pesquisa, tanto mais passam para segundo plano os interesses práticos em relação aos teoréticos, e o homem esforça-se para assimilar esse deus recém-descoberto, que vê e conhece perenemente sem esforço.

Mas sobre como participar o homem, através de sua pesquisa, do saber divino – pois é evidente que Xenófanes julga elevar-se, no que lhe diz respeito, acima do "opinar" humano habitual – essa já é uma questão para qual não encontramos resposta, seja porque Xenófanes nada tenha dito sobre o assunto, seja porque a tradição não tenha conservado suas palavras, surgindo, assim, com isso, um problema fundamental para os pensamentos que a ele se seguiram.

Quase contemporâneo de Xenófanes, Hecateu contrapõe, ao opinar dos outros homens, o que julga como conhecimento verdadeiro. Suas histórias começam: "Assim diz Hecateu de Mileto: isto escrevo eu segundo me parece verdadeiro. Visto que os discursos dos gregos, tais como se me apresentam, são muitos e ridículos..." "Segundo me parece verdadeiro..." – o paradoxo dessas palavras não parece tê-lo preocupado muito, e ele parece encarar até mesmo levianamente as dificuldades teoréticas que elas apresentam – isto é, como é possível que o que "parece" a ele também seja "verdadeiro" Intuitivamente e com exatidão, sabe ele por que os discursos dos gregos lhe parecem ridículos: porque contam histórias que contradizem a experiência habitual. Seu saber é o saber concreto do testemunho ocular – nesse ponto, é ele influenciado pelo *épos* jônico; mas já acredita que ao homem possa chegar, "afluir" um saber divino. O homem torna-se independente e, por si mesmo, encontra o que é verdadeiro. Rejeitando todos os prodígios, Hecateu excogita diretamente, ali aonde não chega seu saber, construções plausíveis, explicações racionais do mito ou representações da bela estrutura simétrica da terra (prato circular que flutua sobre o oceano, e cujas duas metades são ocupadas pela Europa e pela Ásia) – e, como sói acontecer com quem é ingenuamente confiante em excesso, suas palavras deviam parecer, a seus sucessores e já para Heródoto (4. 36), não menos ridículas do que a ele lhe haviam parecido as palavras dos gregos. Mas seu mérito reside no fato de ter concebido o saber num sentido que lhe torna possível o progresso. Mais ainda do que para Xenófanes, o saber é, para ele, resultado da procura, que não lhe acontece apenas por acaso, como a Odisseu, que viu muitas cidades e muitos homens, que ele não exercita apenas por passatempo como Sólon, de quem se lê que foi o primei-

22 .A tradução-base é novamente de A. Pasquinelli, *op. cit.*, p. 151 (N. da T.).

ro a viajar pelo mundo tendo por escopo a "teoria"* (Heródoto, I, 29): ele, porém, viaja seguindo um plano preestabelecido, para elaborar uma experiência, a mais completa possível, e um quadro sistemático da terra, dos hábitos e da história dos homens. Vive exclusivamente de teoria, mais ainda do que Sólon – a quem supera na atividade teórica.

Esse seu zelo de pesquisador, ele o herdou de Heródoto, para quem a "experiência" constitui (agora já de maneira indiscutível) a base do saber; pode, assim, distinguir entre o que ele próprio viu, o que ouviu de testemunhas oculares e o que recolheu como boato ou diz-que-diz-que, levando à plena realização aquela concepção cujas bases haviam sido lançadas pela invocação às Musas do *Catálogo das Naves*.

Contra esse prazer da rica experiência, que, bastante difundido na Grécia arcaica, atenua-se fortemente na idade clássica, o primeiro a polemizar é Heráclito, de quem citamos no início deste ensaio o dito de que a índole humana não tem conhecimentos, diferentemente da divina: "O saber muito (πολυμαθίη) não ensina a ter intelecto (νοῦς): do contrário, tê-lo-ia ensinado a Hesíodo e a Pitágoras, e também a Xenófanes e a Hecateu" (fr. 40). Ele rejeita, portanto, o que aparecera como saber divino das Musas aos cantores homéricos e a Hesíodo, e que em seguida se tornara o fim da humana procura. É verdade que já Xenófanes – a despeito de ter dedicado seus mais de noventa anos de vida à procura de uma experiência sempre maior, e embora seja seu deus "ciente por experiência" – é o primeiro que procura conceber, nessa sua divindade, o uno e o essencial. Mas Heráclito dele se distingue pelo maior rigor com que entende, de um lado, a divindade como puro espírito e direciona, pelo outro, também o saber humano para essa unidade como seu objeto exclusivo. Em lugar do saber extensivo, ele exige o intensivo: Ἓν τό σοφόν ἐπίστασθαι γνώμην ὀτέη κυβερνᾶ πάντα διὰ πάντων, "Uma só coisa é sabedoria, entender o conhecimento de que tudo se governa mediante tudo" (fr. 41). A divindade não mais possui a grande memória, que, em seguida, transmite ao homem, nem tampouco a investigação humana se dispersa em todas as direções. Também para Heráclito, certamente, está fora de discussão que os homens "filosóficos", isto é, amantes do saber, devem ser experientes em muitas coisas (fr. 35), e diz: "Prefiro aquilo que foi visto, ouvido, experimentado" (fr. 55) – evidentemente àquilo que é pura especulação sobre o invisível –, mas "olhos e orelhas são para os homens más testemunhas se tiverem almas de bárbaros" (fr.107)[23], isto é, se a alma não compreender a linguagem na qual os sentidos transmitem seu testemunho. Toda experiência, por mais necessária que seja, permanece destituída de valor, se não

* *Theōría*, em grego, significa "ação de ver, de observar, de examinar"; daí a idéia de "viajar para ver o mundo" (N. do R.)

23. *Idem*, p. 185 (N. da T.).

levar à compreensão intensiva do *lógos*, do significado que se oculta no fundo de todo discurso, e a cujo ser se dirige todo discurso verdadeiro.

Heráclito, tanto quanto Hecateu, tem orgulho de seu conhecimento superior, mas a norma pela qual se pauta não é a experiência humana; ao contrário, está convencido, como Xenófanes, de que participa do saber divino e que, melhor que os "muitos", capta o divino no mundo. Esse divino oculta-se nas profundezas da alma; o discurso do indivíduo só o contém se participar do universal; daí porque a pesquisa de Heráclito não percorre apenas o caminho da experiência exterior, como a de Hecateu e Xenófanes – "investiguei a mim mesmo", diz ele (fr. 101). Mas se, desse modo, o ideal do saber divino não é mais o das Musas, que estiveram em toda a parte e tudo viram, e tampouco o do deus de Xenófanes, que é todo experiência, também a estultícia humana, acima da qual paira Heráclito, assume configuração diversa da de seus predecessores: os homens não estão despertos, estão como que adormecidos (fr. 1; 73; 89), como os bêbados (fr. 117) ou as crianças (fr. 70; 79; 121), ou, segundo sua comparação preferida, como os animais (fr. 4; 9; 13; 29; 37; 83; 97).

O homem passa, portanto, a ocupar uma posição intermédia entre o animal e o deus. O único princípio vivente que atravessa o mundo tem uma natureza ao mesmo tempo intelectual e vital. Como princípio intelectual, tem diferentes gradações (Heráclito baseia-se, aqui, na distinção tradicional entre o νοῦς (noûs) perfeito da divindade e o inferior dos homens). Como princípio vital, abrange o homem e o animal, do mesmo modo que, para a mentalidade primitiva, um homem pode ser invadido pelo θυμός (thymós), por exemplo, de um leão. E assim pode Heráclito estabelecer a proporção segundo a qual o animal está para o homem assim como o homem está para deus. Heráclito não crê que o homem chegue ao conhecimento desse *lógos* através de uma *unio mistica*, mas tampouco indica um método racional para atingi-lo: limita-se a exortar para que estejamos despertos e escutemos a natureza (fr. 112); o *lógos* fala a partir do indivíduo, visto que tudo permeia – e no entanto, está "separado de tudo" (fr. 108), visto que transcende o indivíduo. Exemplos particularmente significativos desvendam o mistério, a tensão vivente, e ensinam o homem a entender o divino.

O médico Alcméon, discípulo de Pitágoras, inicia sua obra sobre a natureza com as palavras: περὶ τῶν ἀφανέων σαφήνειαν μὲν θεοὶ ἔχοντι, ὡς δέ ανθρώποις τεκμαίρεσθαι, "sobre as coisas invisíveis só os deuses têm certeza; aos homens só é dado conjecturar". Nesse dito, a velha oposição entre saber divino e humano combina-se com a de visível e invisível, visto que o pensamento nele expresso pode ser completado no sentido de que os homens têm alguns conhecimentos sobre o que é visível, mas sobre as coisas invisíveis ou — ao pé da letra –

"que não aparecem", só os deuses têm um conhecimento claro. Como em Homero e em Xenófanes, o que é visto é conhecido no sentido próprio e original, é o claro, σαφές, como já se lê em Xenófanes. Mas ao não visto já não mais corresponde, como para Homero, o conhecimento apenas de oitiva, ou o que é destinado à ilusão e à "aparência", como para Xenófanes, mas o não manifesto, o *ainda* não manifesto, poder-se-ia dizer, visto que Alcméon indica um caminho pelo qual o homem pode chegar (mesmo que, talvez, imperfeitamente) ao invisível: o "presumir", o extrair conseqüências de determinado sinais. Caminho diferente daquele seguido por Heráclito, embora ele também parta dos sinais visíveis para o invisível. Esses são, para Heráclito, fenômenos nos quais, de quando em quando, a vida se oferece ao sábio em toda a sua profundidade, ao passo que Alcméon assume a plenitude da experiência sensível como base para chegar ao invisível, não já através de uma intuição genial, mas ao término de um processo metódico. Fundamenta ele seu procedimento em termos psicofisiológicos (também nisso é um empírico) e examina as percepções sensíveis e o "compreender"; a seu ver, o αἰσθάνεσθαι, o sentir, também é próprio dos animais, mas só os homens têm o συνιέναι, o compreender; ele descobre a função do cérebro como transmissor das percepções sensíveis; destas nascem a memória e a opinião (μνήμη e δόξα) e, destas últimas, uma vez deixadas em repouso e consolidadas, nasce o saber (A 11 = Plat., *Féd.*, 96 B). Também para ele, assim como para Heráclito, o homem posiciona-se, portanto, a meio caminho entre o divino e os bichos. Mas enquanto Heráclito fala apenas de diversos graus de conhecimentos no animal, no homem e em deus, de modo que sua relação recíproca possa ser formulada numa proporção, Alcméon distingue diversas formas de saber no homem, no animal e em deus: o animal, com suas percepções sensíveis, capta apenas os fenômenos, o saber divino abarca também o invisível, ao passo que o homem pode interligar as percepções sensíveis e, assim, inferir sobre o invisível. Desse modo, porém, a investigação, que Xenófanes fora o primeiro a indicar como o caminho para que o indivíduo se eleve acima do saber humano habitual, transforma-se num método estável e ordenado. Um médico, habituado que estava a partir dos sintomas para chegar à doença, formulou as regras universalmente válidas deste seu procedimento, e em seguida outros médicos, – Empédocles e os hipocráticos – daí desenvolveram o chamado método indutivo. Assim se inicia a ciência empírica da natureza[24]

24. W. Jarger, *Paideia*, 2, 80: "O empirismo filosófico da idade moderna nasceu da medicina grega, não da filosofia grega"; cf., além do mais, o ensaio de Cornford citado supra, na nota 2 da p. 135. Sobre o método de Alcméon e dos médicos, cf. O. Regenbogen, *Quellen und Studien zur Geeschichte der Mathematik*, vol. I, 1930, 131 e ss., e H. Diller, *Hermes*, 67, 1932, 14.

Essa ciência empírica só se desenvolveu plenamente na idade moderna; e o fato de que isso não tenha acontecido já na antigüidade deve-se, em grande parte, à influência de Parmênides, que rejeitou o saber "humano", a experiência sensível, buscando um acesso direto ao saber "divino" Também ele julga os homens "ignorantes" (fr. 6, 4) e retoma a afirmação de Xenófanes, declarando que os homens têm apenas um saber aparente (fr. 1, 30: βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἔνι πίστις ἀληθής). Como Alcméon, também ele conhece um meio para o indivíduo elevar-se do obscuro saber humano à verdade – mas é precisamente o oposto: não são nem o trabalho cansativo do homem, nem a pesquisa positiva nem o esforço concreto, que o conduzem ao conhecimento mas – e aqui Parmênides se vale de afirmações de Homero e de Hesíodo bem como de outras ainda mais antigas, como as que se encontram em poetas primitivos, a um tempo vates e sacerdotes[25] – é a divindade que lhe mostra a verdade. Como já o fizera Hesíodo, também Parmênides, no início de sua obra, descreve como a divindade o conduziu ao saber, mas a exposição áspera e realista de Hesíodo torna-se, nele, uma representação solene e comovida, para a qual lhe serviu de modelo (como demonstram vários pontos em comum com um verso de Píndaro[26]) um canto coral lírico. Hesíodo narra com exatidão tudo o que lhe aconteceu no Hélicon, quando as Musas lhe falaram e ele recebeu de presente a coroa de louro. Parmênides anuncia, em tom altamente poético (fr. 1, 1):

O coche que me leva até onde quer meu coração, também agora me leva embora, depois de haver-me guiado pelo caminho muito famoso da divindade, que por todas as cidades leva o homem que possui o saber. Para lá sou conduzido[27]

O curso do coche é dirigido, portanto, para a luz e para a revelação[28] A passagem aqui descrita é, para Parmênides, uma revelação

25. Cf. F. M. Cornford, *Principium Sapientiae*, 118 e ss.

26. *Ol.*, VI, 22 e ss., para o qual chamou a atenção H. Fränkel, *Nachr. Gött. Ges.*, 1930, 154 e ss.

27. O texto é controverso em vários pontos. No v. 3, leio δαίμονος, com Sexto; δαίμονες soaria pouco natural, e relacionar o ἥ seguinte ao ὁδόη, que dele está separado por quatro palavras, seria forçado (cf. também W. J. Verdenius, *Parmenides*, Groningen 1942, 66, que informa como também Cecil M. Bowra, *Class. Quart.*, 32, 1937, 109 toma posição por δαίμονες). A divindade já devia ter sido citada anteriormente (não obstante a frase de Sexto ἐναρχόμενος... γράφει τὸν τρόπον τοῦτον, deviam existir algumas palavras introdutórias); caberia no 'Αλήθεια (cf. vv. 29 e 2, 4) ou de preferência em Peithó (2,4). – Ler, no v. 3, κατὰ πάντ' ασινῆ com Meineke (cf. W. Jaeger, *Paideia*, 1, 240), não me parece aceitável. Os imperfeitos 2: πέμπον; 4: φερόμην φέρον; 5: ἡγεμόνευον, ao lado dos presentes 1: φέρουσιν; 3: φέρει significam: elas (e eu) o faziam e continuam a fazê-lo.

28. Os versos que se seguem são discutidos por J. Fränkel, *Nachr. Gött. Ges.*, 1930, 154 e ss.

mais do que o fora, para Hesíodo, a consagração das Musas, visto que Parmênides é conduzido pelas donzelas divinas, as Helíades, que o guiam até a presença da deusa que lhe revela o verdadeiro ser; mas este ser tem predicados divinos: é (fr. 8, 3) "não-gerado e imortal"; ao lado dessas propriedades que Homero atribui aos deuses e os filósofos naturalistas, desde o início, relacionam com o cosmos e seus princípios, comparecem certos caracteres da divindade de Xenófanes: "íntegro nos membros e robusto..." – A emoção religiosa diante do fato de que o saber divino e o conhecimento do ser supremo se manifesta ao homem é, em Parmênides, mais forte do que em Homero, para não falar de Xenófanes, e percebem-se nele, nascido em Eléia, na Itália meridional, influências religiosas de sua pátria.

Num primeiro momento, pode causar espanto que justamente Parmênides, para quem só o pensamento puro pode dar o conhecimento da verdade, mostre semelhante comoção religiosa. Mas, para Parmênides, o homem não chega ao pensamento do ser uno à maneira de Alcméon, que se eleva progressivamente da percepção sensível ao conhecimento do invisível: mas ele próprio alcançou o saber por uma espécie de graça divina. No fr. 1, 26, a deusa saúda-o às portas da luz: "Sê o bem-vindo, já que não foi uma μοῖρα adversa quem te mandou por este caminho" É o seu destino, a boa sorte que lhe coube, que lhe possibilitam elevar-se, assim, a um saber que transcende o saber humano. E no entanto, Parmênides, ao enfrentar sua viagem, já era um "homem que possui o saber" (1, 3). Assim como na *Odisséia* o cantor Fêmio sente-se mestre de si mesmo e apesar disso vê, em sua arte, um dom das Musas (cf. supra, p. 136), assim também Parmênides orgulha-se do próprio saber mas atribui à divindade sua iluminação[29] Por outro lado, a divindade não exige, para sua revelação, uma confiança cega e passiva, mas diz: "Não confies na percepção sensível, mas agora com o pensamento examina e decide a mui debatida (contra as opiniões correntes) questão que por mim te foi proposta" (fr. 7): portanto, a divindade não reduz ao silêncio o pensamento do homem, mas leva-o a exprimir-se (já algo semelhante encontramos em Homero). Todo homem tem uma disposição, maior ou menor, para acolher em si a verdade (fr. 16): "De fato, dependendo da maneira como, em cada um, ocorreu a fusão dos muito errantes membros (órgãos), assim também a mente (νόος) acompanha o homem"[30]

29. Cf. H. Fränkel, 164 e ss., Verdenius, 12 e ss.

30. Deve-se ler ἑκάστοτε com Teofrasto (Verdenius, 6, e agora também H. Fränkel, *Class. Philol.*, 41, 1946, 168 e ss.). De resto, ἑκάστοτε já é sugerido por alguns manuscrito aristotélicos, e παρέστηκεν, pela passagem da *Od.*, XVIII, 136 e ss., da qual depende Parmênides (Verdenius, 6; cf. também já H. Fränkel, 172, 1). παρίσταται, em Aristóteles, está permeado evidentemente pelo trecho de Empédocles por ele antes citado (fr. 108, onde

Parmênides está convencido, portanto, de que todos somos mais ou menos capazes de acolher a verdade e, visto que pressupõe, como Heráclito – ou mesmo como Hesíodo em seu encontro com as Musas –, a existência de homens idiotas para os quais o saber divino não é acessível, pode ele dar uma motivação até mesmo anatômica à diversidade dos conhecimentos humanos (onde parece ouvir ecoar o pensamento de Alcméon): a inteligência (νοῦς) torna o homem capaz do pensamento e do saber divino, a percepção sensível só transmite uma aparência humana. Ele explicou "como a aparência deve configurar-se para ser válida" (1, 31 e ss.), mas sobre ela há apenas um "discurso provável" (8, 60).

É ao pensamento "puro" que conduz a divindade de Parmênides e com o qual ele apreende o puro ser. Enquanto Alcméon remonta da percepção sensível, do saber humano – indutivamente, diríamos nós – ao invisível, a deusa de Parmênides ensina a repelir como enganosos a percepção sensível e o devir por esta captado; não indica um caminho que conduza gradualmente do saber humano ao saber divino, mas deduz do único grande conhecimento do ser as verdades sobre o pensamento e o ser, sobre o ser e o não ser etc. Está descoberto, assim, o mundo inteligível, em sua autonomia.

Os dois caminhos da pesquisa, o de Alcméon e o de Parmênides, que desse modo se abrem à nossa frente (e que não vem ao caso examinar ulteriormente), conjugam-se de maneira singular no *Banquete* de Platão. Diotima aponta, em seu discurso, antes de mais nada o caminho que vai da variedade dos fenômenos ao pensamento que unifica as particularidades – mas no grau mais alto manifesta-se o saber divino: o uno, o imutável, é, como para Parmênides, o fim último. Mas, embora isso, de um lado, possa lembrar Alcméon e seus sucessores, e do outro, Parmênides – tudo assume, em Platão, outro aspecto e significado, sob a influência de Sócrates.

Nada de novo, em linha de princípio, ensina sobre esse ponto Empédocles. Também ele parte da idéia fundamental de que a percepção sensível do homem é imperfeita (fr.2): "Os órgãos do sentido são fortemente limitados, pois muitas misérias os atingem, tornando obtusos os pensamentos"[31]; bem pouco discernimos da própria vida, cedo morremos e só temos certeza do pouco com que deparamos. Quem pode afirmar ter encontrado o todo? O homem não o pode ver, nem ouvir nem agarrar com o sentido (νοῦς)[32]. Vem em seguida uma invo-

se lê, contudo, παρίστατο, em oposição à citação precedente da *Metafísica*: cf. Hermann Diels) que se baseia em Parmênides (Verdenius, 20, 27 e ss.). O confronto de παριστᾶται com as formas ἐρᾶσαι e ἐρᾶται em Teócrito, 1, 78 e 2, 149, não prova nada, visto que estas assentam sobre uma interpretação incorreta do conjuntivo ἐρᾶται, em Safo, 27 a, 4.

31. O homem não pode, portanto, ὀξύ νοεῖν, como se diz na *Il.* (III, 374). Cf., também, fr. 11.

32. Cf., a propósito, Xenófanes, que afirma sobre a divindade (fr. 3, 24): οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δέ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκουέι (cf. supra, p. 140).

cação aos deuses (fr. 3) com a qual ele se eleva acima do "pensamento mortal" (fr. 2, 9), e uma prece à Musa, para que esta lhe revele tudo quanto ao homem se concede aprender. Percebe-se aqui a influência de Parmênides. Mas a seguir, numa brusca reviravolta, Empédocles decide empregar todos os sentidos para uma percepção, a mais ampla possível, e utiliza essas percepções para descobrir, segundo os princípios, na essência, de Alcméon, os segredos da natureza. É o que ele diz em seu livro *Da Natureza*. De modo radicalmente diverso exprime-se nas *Purificações*, onde se apresenta mais como um sacerdote ou um mago do que como um filósofo e um estudioso da natureza: "Vagueio entre vós como um deus imortal, não mais como um mortal" (fr. 112). Podemos aí encontrar, ainda mais claramente do que em Parmênides, a influência das idéias religiosas da Magna Grécia, onde se venerava, como cantor divino, a Orfeu, filho da Musa Calíope, e era crença geral que seus mistérios abrissem caminho para o conhecimento das coisas divinas. Caso extremo é esse, que, na Grécia arcaica, alguém se atribua um saber divino e se eleve a si mesmo acima dos homens – mas que fosse possível alcançar, nos mistérios, um saber divino era uma velha crença amplamente difundida e que, de resto, está presente, ao lado dos temas já citados, no *Banquete* de Platão, onde Diotima ensina a Sócrates os mistérios do *eros*[33]

Enquanto até aqui continua válida a velha distinção épica entre saber divino e humano, não deixando de influir sobre a forma com que os filósofos pré-socráticos tomam consciência de seus problemas e os formulam, Sócrates parte de pressupostos bem diversos. E todavia, se não nos enganam seus biógrafos, também ele falou em saber humano e divino, mas em sentido diferente dos pré-socráticos. Diz Xenofonte que Sócrates (*Memor.*, I, I, 11 e ss.) não se preocupou em pesquisar sobre como teria surgido o cosmos, ou que leis necessárias regulariam os fenômenos celestes – ele julgava, ao contrário: que nos deveríamos ocupar, em primeiro lugar, das coisas humanas e não das divinas[34]. Sobre estas, os homens não saberiam, de qualquer modo, chegar a uma conclusão e o que se vê claramente é que todos os pesquisadores têm tido, sobre o assunto, diferentes opiniões. E afinal, de que serve o conhecimento das leis naturais? Com certeza não para produzir o vento e a chuva e as estações; ao passo que quem conhece o humano – a sabedoria, o belo, o justo etc. – pode alcançar a virtude.

Na *Apologia* de Platão (20 D), Sócrates diz possuir apenas um saber humano, enquanto outros (pensa aqui também naqueles que se

33. F. M. Cornford, *Principium sapientiae, passim.*

34. Já Protágoras sustenta essa limitação ao humano com sua frase: "O homem é a medida de todas as coisas" Sobre essa relação, cf. Al. Rüstow, *Ortsbestimmung der Gegenwart*, 2, 114.

ocupam com filosofia da natureza) seriam possuidores de um saber sobre-humano[35]

A nós parece estranho que Sócrates atribua os problemas da ciência natural ao divino e os da ética, ao humano. Isso não decorre apenas do fato de que os objetos excepcionais, que eram o tema da especulação naturalista – as estrelas e outros fenômenos naturais – fossem, para a fé popular, de natureza divina[36], mas também de que os filósofos precedentes tivessem, com tanta freqüência, pretendido elevar-se, pessoalmente, acima do saber humano. Para Sócrates este "saber divino", sobre o qual ironiza, também é possuído pelos poetas[37] – que, efetivamente a partir de Homero, haviam-no reivindicado para si, embora, de início, mais modestamente. Sócrates rompe, assim, com a tradição que rastreamos desde Homero, e reconduz, como observou argutamente Cícero, a filosofia do céu para a terra. Rejeita os mitos e as fábulas exatamente do mesmo modo que o faz seu contemporâneo Tucídides e, como ele, busca alcançar a verdade com os meios do conhecimento humano. Como a distinção entre o saber humano e o divino tinha sido feita no campo da experiência sensível, servira para separar o ser da aparência – embora isso tenha ocorrido de maneira diversa, por exemplo, em Heráclito, Alcméon e Parmênides; e como se procurou unir os dois reinos do saber divino e do humano, desenvolveram-se formas de indução e de dedução. Tudo isso assumiu um aspecto diverso, quando Sócrates procurou atingir, sobre esses problemas, através do colóquio, um acordo absolutamente suasório, exclusivamente baseado no discurso e no pensamento humano.

35. Que Sócrates julgava mais importante ocupar-se do humano para depois tratar do divino é o que também pressupõe a história de Sócrates e o indiano narrada por Aristóxeno (fr. 53 Wehrli). A isso se contrapõe Xen., *Mem.*, 1, 4 – exatamente o capítulo que Willy Theiler (*Zur Geschichte der teleolog. Naturerklärung*) atribuiu a Diógenes de Apolônia. Cf., também, Antístenes, *in* Temístios, T.G., *Rh. Mus.*, 27, 450 (a propósito, cf. Karl Joël, *Der echte und der Xenophontische Sokrates*, 2, 212; 479; 864).

36. Exemplos disso, em E. R. Dodds, *Journ. Hell. Stud.*, 65, 1954, 25.

37. Cf. Plat., *Apol.*, 22 B *f.* e, antes de mais nada, Plat., *Íon*.

9. As Origens da Consciência Histórica

Aquilo, que usando de um termo vago, chamamos de "consciência histórica", abrange os mais diversos assuntos: a noção da continuidade do tempo e da unidade do passado, do sentido dos acontecimentos, do significado do passado para o presente, da conexão causal dos eventos e muitas coisas mais. Daí porque uma consciência histórica e, por conseguinte, uma historiografia, só pôde surgir tardiamente, e, para compreendermos essa gênese, conviria, de início, distinguir um do outro cada um de seus componentes para, em seguida, observarmos como se entrelaçam a fim de constituírem aquela que chamamos – em Heródoto, por exemplo – de verdadeira e autêntica historiografia[1] É bastante natural que os Gregos (e estamos de acordo com eles) tenham visto na poesia épica o alvorecer de sua historiografia, quanto mais não seja porque Heródoto retoma vários temas de Homero e a Homero recorre na introdução programática à sua própria obra. Já isso nos dá o direito de perguntar quanto de histórico existirá na antiga poesia épica.

Vindas à luz com as escavações de Schliemann, as cidadelas de Tróia e Micenas são a prova de que, na base da lenda da guerra de Tróia, existem reminiscência históricas de tempos remotos: a partir de então, muitas coisas, que antes se podiam considerar como simples

1. Sobre as origens da historiografia grega, cf., antes de mais nada, Eduard Schwartz, "Geschichtsschreibung und Geschichte bei den Hellenen", *Antike*, 4, 1928, 14 e ss.; W. Shadewaldt, "Die Anfänge der Geschichtsschreibun bei den Griechen", *Antike*, 10, 1934, 144 e ss.; K. Reinhardt, "Herodots Persergeschichten, Oestliches und Westliches in Uebergang von Sage zu Geschichte", *Geistige Ueberlieferung*, 1940; *Idem, Von Werken und Formen*, 1948, 163 e ss.; *Idem, Thukydides und Machiavelli*, 237 e ss.; Alfred Heuss, "Die archaische Zeit Griechenlands als geschichtiiche Epoche", *Antike und Abendland*, 2, 1946, 26 e ss.

fábula ou lenda, foram guindadas à posição de autêntica realidade histórica. Tudo quanto se narra na *Ilíada*, porém, continua, apesar disso, sendo poesia e mito. Já a relação do que se narra com o presente do poeta é mítica e não histórica: a expedição de Agamêmnon e as lutas ao redor de Ílion não são eventos que se situem num tempo que se estende sem solução de continuidade até os dias do rapsodo, mas um abismo separa o cantor do objeto de seu canto: é possível que ainda existam, como testemunhas do passado, muralhas ciclópicas ou uma tumba de Aquiles, mas sobre como esse passado se liga ao presente, ou o que teria provocado tal trespasse, o poeta nada diz. O tempo antigo contrapõe-se, em todo o seu esplendor, ao presente; tem ele, sem dúvida, um significado para o presente, mas não no sentido de poder iluminar a situação histórica atual, e sim porque os heróis e os acontecimentos são, por assim dizer, modelos, com base nos quais compreendemos a nós mesmos e ao nosso agir, e segundo os quais podemos orientar-nos. Isso é típico do passado mítico não histórico, ao passo que "para a antigüidade, para a Idade Média e também para o Renascimento e o Barroco, objeto da arte historiográfica é simplesmente a história de seu próprio tempo, ou, mais exatamente, do passado mais recente sentido como ainda vivo"[2].

E no entanto, esse mito grego é mais histórico do que aquele tipo de tradição lendária que amiúde encontramos em outros povos. Quando, hoje, um camponês ou um pastor grego fala das velhas ruínas abandonadas de sua terra, começa mais ou menos assim: "Era uma vez um rei que morava aqui e tinha uma linda filha..." Já conhecemos esse tom dos contos alemães. Mas na Grécia antiga, o rei Agamêmnon morava, com sua perversa mulher Clitemnestra, na sinistra cidadela de Micenas, a colina sobre o Helesponto era a tumba de Aquiles, e assim por diante: histórias etiológicas ligavam-se a personagens bem definidas, chamadas pelo nome, das quais se contava este ou aquele fato, e reuniam-se em lendas bem ordenadas. Para explicar as marcas dos tamancos no penhasco da Rosstrappe, no Harz, contava-se: "Era uma vez uma princesa soberba...", mas, se num rochedo ao longo da estrada que vai do Istmo a Atenas houvesse uma cavidade em forma de baciazinha e, sob o rochedo, uma pedra delineada como uma tartaruga, ou se, mais adiante, um nicho na rocha se assemelhasse ao leito de um gigante, contava-se que ali habitavam os monstros Síron e Procusto até que Teseu, filho de Egeu, matou-os durante sua viagem a Atenas. E assim em toda a Grécia, até mesmo nas menores localidades, essas histórias transformam-se, sem exceção, em lendas, que se referem a nomes bem precisos, sobretudo a príncipes dos tempos antigos e às suas famílias.

2. E. Schwartz, *op. cit.*, 14.

Os exemplos que citamos são lendas etiológicas. Nelas, a relação do mito com o presente é mais direta do que quando os heróis e os acontecimentos servem de modelo ou de guia para os pósteros. Em tais lendas, algo de factual e presente – seja um fenômeno natural ou uma obra criada no passado pelos homens, um costume ou uma instituição – encontra sua explicação na história das suas origens. Trata-se de fatos singulares e maravilhosos, mas ainda em Heródoto pode-se ver como a explicação de fenômenos estranhos e bizarros podia suscitar o interesse histórico.

Em torno das figuras lendárias, também depois se foram acumulando temas fabulescos de todo tipo, e um rico mundo de fábulas aproximou-se, por assim dizer, da realidade histórica, na medida em que as vagas e incertas figuras fabulosas recebiam um contorno nítido e preciso. Joãozinho sem-medo, que partiu para combater os monstros, tornou-se Héracles filho de Zeus e de Alcmena, rainha de Tebas; o marinheiro que se aventurou pelo vasto mar, o infiel Odisseu, ou Jasão. Os povos fabulosos às margens do mundo confluíram, destarte, para a *Odisséia*, para a lenda dos Argonautas ou para as histórias de Héracles e Apolo.

Impossível pensar que esse grande processo abrangente, no qual contos e fábulas transformam-se em lendas, essa primeira fase de grande desencantamento do mundo, não se tenha consumado sob a influência da poesia épica: em todo o caso, também a tradição figurativa – como mostrou magistralmente Roland Hampe[3] – corrobora a tese de que as figuras lendárias tornaram-se, para os gregos, realidade viva só através do *épos*; sem dificuldade, os artistas põem-se a representar "histórias", que são, na verdade, exclusivamente ou quase, lendas, e está claro que isso ocorre inicialmente sob a influência da poesia épica. Sobretudo a *Ilíada* bem cedo induz os escultores a dar também a seus heróis de bronze e de argila uma grandeza heróica. Se houve, portanto, na Grécia primitiva, uma tradição fabulística popular não influenciada pela lenda épica, ela permanece para nós desconhecida e irreconhecível.

Se na *Ilíada* os temas que remetem a uma história posterior são particularmente evidentes, é sobretudo porque os elementos etiológicos centrais da lenda não dizem respeito, nessa obra, a bizarros fenômenos naturais, usanças rituais ou outros costumes e hábitos, mas a monumentos históricos, isto é, a testemunhos de um passado muito mais grandioso que o presente. As ruínas das cidadelas da idade micênia mantinham desperta a memória de um tempo em que haviam evidentemente vivido homens mais fortes e mais magníficos do que no presente incomparavelmente mais modesto, e visto que esses testemunhos pré-históricos se encontravam em todas as partes da Grécia, e

3. *Frühe griechische Sagenbilder*, Atenas, 1936.

até mesmo no além-mar, na costa da Ásia, também os eventos a eles relacionados deviam ter-se desenrolado em escala muito ampla. Por trás deles havia uma grande história.

Mas que a lembrança dos habitantes daquelas antigas muralhas não se transmitisse no tom fabulístico dos camponeses e dos pastores: "Era uma vez um velho rei", dependeu, ademais, do fato de que a classe aristocrática dominante com eles reatava sua tradição, através da qual nobres e reis viam, nos heróis troianos, seus antepassados, e a memória histórica constituía um todo único com a glória dos avós. É herança indoeuropéia das mais antigas que o bem supremo para o guerreiro seja a fama imorredoura, o κλέος ἄφθιτον, e que cumpre ao poeta conservar desperta a lembrança da grande empresa ou do herói[4] A "vasta fama", a "maior sob o céu", como também diz Homero (εὐρύ, μέγιστον ὑπουράνιον), ou a fama "inextinguível" (ἄσβεστον) eleva o homem acima de si mesmo e vence o espaço e o tempo. Porém essa fama, celebrada até em tempos mais antigos pelo canto épico dos banquetes viris, não glorifica apenas o indivíduo, mas toda a sua estirpe: daí a importância de conhecermos a cadeia das gerações que liga o avô ao neto. O fato de os heróis homéricos se preocuparem com a fama com que sobreviverão junto aos pósteros (Helena, *Il.*, VI, 757; Aquiles, *Il.*, IX, 413)[5] evidencia o quanto o pensamento e a idéia da fama favoreceu o surgimento de uma consciência histórica. A genealogia servia, ao mesmo tempo, para fundamentar e demonstrar as legítimas pretensões das estirpes de origem divina; e era mister não haver lacunas para que se pudesse mostrar que a corrente da legitimidade jamais se interrompera. O uso de enumerar gerações até o primeiro antepassado divino criou, como mostram Hecateu e Heródoto, o importante palco cronológico da historiografia subseqüente. É verdade que em Homero justamente essa preocupação de ligar os heróis do passado aos nobres do presente quase não existe, se bem que os heróis amiúde revelem interesses genealógicos, e certas observações, por exemplo, a propósito de Enéias, mostrem que os cantores ainda nutriam um interesse efetivo por essas coisas. E no entanto, não é a empresa do indivíduo ou a glória da estirpe que preenche o espaço da *Ilíada*, mas um amplo acontecimento que se desenvolve com o concurso de muitos: a expedição dos gregos contra Tróia, isto é, um grande acontecimento histórico, cuja lembrança os gregos conservaram, embora confusamente, através dos restos da idade pré-histórica.

Dissemos, atrás, que o cantor épico mais antigo está separado dessa pré-história por uma barreira temporal: falta-lhe a consciência histórica de uma continuidade na qual, pouco a pouco, se consumou a

4. Jacob Wackernagel, *Philologus*, 95, 1943, 16.
5. Cf. A. Heuss, *Antike und Abendland*, 2, 1946, 38.

passagem do velho mundo heróico para o mundo presente, unindo o outrora com o hoje. A glória dos antepassados e a legitimidade da descendência é, poder-se-ia dizer, algo de perenemente presente; trata-se, porém, de uma relação com o passado característica do pensamento mítico-etiológico: um evento isolado (ou mesmo uma cadeia de eventos, como a geração dos filhos através dos pais) é "causa" de uma determinada situação ou estado de fato atual. Mas esse evento é projetado retrospectivamente para uma idade mítica e conectado ao mundo divino, e é daí que também a situação presente recebe seu significado. E assim o interesse pelo passado baseia-se na possibilidade de identificar algo presente com algo passado.

Sendo assim, a relação dos gregos com seu passado divergia, por exemplo, da dos hebreus: para estes, o regresso do Egito era um exemplo da preocupação de Deus com o seu povo eleito, de que se alimentavam suas esperanças sempre renovadas na vinda do Messias; o tempo subseqüente à criação do mundo, ao pecado original e à expulsão do paraíso era ocupado, para eles, pelo laborar de Deus, e os acontecimentos históricos eram considerados como outras tantas etapas no caminho de uma meta prometida. Essa concepção do tempo, que exerceu profunda influência na interpretação cristã e ocidental da história, é estranha à Grécia clássica. Somente na *Eneida*, de Virgílio, é que, pela primeira vez, se anuncia algo semelhante.

Em contraste com essa interpretação teológico-escatológica, para o pensamento mítico dos primeiros gregos o presente não se insere num *continuum* temporal dotado de sentido: um evento mítico pode ser a "causa", em sentido pragmático, de algum fato presente, mas para o resto o que aconteceu em tempos passados permanece isolado, sem relação com o presente; é maior e mais glorioso do que o presente, mas nem por isso menos autônomo.

E no entanto, já a nossa *Ilíada* implica idéias e atitudes complexas. Pressupõe que a história da guerra de Tróia já seja conhecida. Evidentemente, antes já existia toda uma série de poemas que cantavam argumentos extraídos daquela saga, onde provavelmente as empresas dos heróis, considerados individualmente, tinham uma parte ainda mais relevante do que no poema que nos restou. A verdadeira novidade da *Ilíada* parece consistir em sua intrínseca unidade: ela, de fato, concentra a ação em torno de um tema bem preciso, a ira de Aquiles, reunindo, assim, toda a vasta matéria sob um determinado ponto de vista. Outra novidade da nossa *Ilíada* é que nela o acontecimento é toda vez motivado com rigor e precisão. Agamêmnon recusa-se a atender aos apelos do sacerdote de Apolo, Crises, e não lhe devolve a filha, e então, diante das súplicas de Crises, Apolo manda uma peste contra o exército dos gregos. Nasce daí – e é descrita em todos os pormenores – a contenda entre Agamêmnon e Aquiles, e Aquiles,

que se sente ofendido por Agamêmnon, incita a mãe, Tétis, a pedir a Zeus que os troianos sejam vitoriosos até que se aplaque a cólera de Aquiles e enquanto este permaneça longe do campo de batalha; a partir daí, desenrola-se em seguida, com absoluta coerência, a ação ulterior. Essa motivação concorda com as lendas etiológicas de que falamos, na medida em que é "mítica", isto é, a iniciativa dos eventos é devolvida aos deuses: Apolo manda a peste, Tétis roga a Zeus, e Zeus guia os destinos da guerra segundo sua vontade. Mas, enquanto o pensamento mítico divide, por assim dizer, o mundo em duas esferas – a sobre-humana, que encerra em si o início de cada acontecimento e assim lhe garante o sentido e o significado, e a terrena, a única que chamaríamos de "real" e que só se torna inteligível à luz da esfera superior –, no poeta da *Ilíada* ocorre uma diferenciação muito importante: a oposição entre divino e terreno não se identifica com a oposição entre ação passada e estado de fato atual e permanente; o poeta distingue a si próprio e ao seu próprio presente do acontecimento passado; mas nesse mesmo passado surge agora a antítese entre divino e terreno, no sentido, exatamente, de que o divino é a causa do terreno. Nasce, assim, uma narrativa sem qualquer relação com o presente, mas na qual os deuses são a causa de todo agir e padecer humano. Mas a motivação do acontecer na *Ilíada* não só é muito precisa e conseqüente, como também – o que é talvez ainda mais digno de relevo – o sobrenatural atua de modo absolutamente natural. As ações dos deuses e suas intervenções são sempre motivadas de tal modo que seus sentimentos e suas decisões nos parecem de todo familiares e correspondem plenamente ao que sabemos e ao que esperamos com base em nossas experiências interiores e em nossas relações com os outros homens. Também essa é uma preparação importante para a "desmagicização", para aquela explicação "natural" do acontecer que será fornecida pela historiografia subseqüente.

O divino e o humano entram, assim, numa relação característica. Karl Reinhardt mostrou, num belo ensaio[6], que na *Ilíada* os deuses são grandes, por assim dizer, a expensas dos homens (são homens, mas a morte não os atinge), enquanto os homens são grandes a expensas dos deuses: só os homens podem nos comover e interessar, pois só eles correm perigos reais. Nas duas formas mais antigas de *épos* que devemos pressupor como anteriores à *Ilíada* – no mito divino e no canto heróico – as coisas eram diferentes. O mito divino sério, como o conhecemos vindo do Oriente, da saga germânica, ou como também o descreveu Hesíodo sob a influência do Oriente, nas lutas dos deuses e dos titãs, é absoluta e cruelmente sério, ao passo que a farsa divina, tal como aparece também na *Ilíada*, com as histórias, por exemplo, de Ares e Afrodite, de Hefesto ou de Hera, não era séria;

6. *Op. cit.*, pp. 74 e ss.

mas em nenhum dos dois casos os deuses não são nem sérios nem pouco sérios o bastante para conferirem um significado, com sua intervenção, a um grande acontecimento terreno coletivo, deixando também todo o interesse e toda a participação para o que é terreno. Nos mais antigos cantos heróicos, os deuses não podiam desempenhar essa função característica – o que, no fundo, vale também para a *Odisséia* –, visto que tinham interesses demasiado particulares (e atitudes demasiado parciais) e deviam limitar-se a perseguir o herói ou a assisti-lo, jamais acontecendo de dois mundos, duas formas diferentes de vida entrarem em contacto e em contraste entre si.

Essa particular impostação da *Ilíada* é importante para o surgimento da consciência histórica, visto que o interesse pela história pressupõe exatamente que o acontecer humano, nas suas conexões mais gerais, suscita interesse na medida em que se crê aí discernir um significado que transcenda os eventos isolados – e não importa que esse acontecer seja concebido como disposição divina, como uma certa tendência (evolução, por exemplo), como o agir de certas "forças" históricas ou como o resultado de lutas entre potências divinas. Roland Hampe, como já dissemos, atribuiu à influência da primeira poesia épica o aparecimento, no século VIII, de fivelas de bronze, vasos de argila etc., decorados com imagens extraídas do mito. Em particular, atribui ele à influência da *Ilíada*[7] o fato de que, por volta do ano 700, as cenas representadas enquadrem-se e articulem-se numa moldura, que as figuras adquiram proporções definidas e as imagens assumam, assim, uma grandeza interior – e em seguida também externa – desconhecida na idade precedente. Pode-se, talvez, fazer um confronto com a *Ilíada*, onde as personagens ocupam uma posição bem precisa dentro de uma determinada conexão e são grandes nos seus limites, e até mesmo por causa deles, o que permitiu (é bem verdade que só duzentos anos mais tarde) conceber o homem também como ser histórico.

O *épos* pós-homérico (do qual nos restaram, na verdade, apenas alguns fragmentos) aproxima-se da historiografia por diversos aspectos. A poesia cíclica incorporou e completou o relato da *Ilíada*, narrando todos os acontecimentos da grande guerra troiana, a partir de seus antecedentes até as viagens de retorno de cada um de seus heróis; nela se inseriam também as lendas tebanas e outras, que também circulavam, porém em poemas isolados, de modo que no fim se formou uma espécie de história universal mítica da idade primitiva. Mas não é só essa matéria universal da épica, essa confluência de diferentes personagens e de lugares muito distantes entre si num único grande quadro, que antecipa a história: o sentido histórico também se adianta em traços particulares considerados isoladamente. Restou-

7. *Op. cit.*, pp. 74 e ss.

nos um fragmento das *Vespas*, no qual se diz que Zeus compadeceu-se da terra, vendo-a povoada e oprimida por milhares e milhares de estirpes humanas, e decidiu que se deflagrasse a grande guerra troiana para soerguê-la com um grande morticínio. Diferentemente da *Ilíada*, aqui a divindade não se limita a intervir, vez por outra, nos eventos isolados, mas emerge um tema universal: Zeus misericordioso (não, certamente, em relação aos homens) projeta essa grande guerra e põe em andamento seu gigantesco mecanismo, com a contenda pela maçã e o julgamento de Páris. Embora importantíssimo para a "historicização" do *épos*, esse passo à frente constitui, sem dúvida uma grande perda para o conteúdo poético, pois é óbvio que agora os deuses já não podem mais desenvolver uma atividade viva e concreta como na *Ilíada*, e a grande forma da épica clássica começa a dissolver-se.

Além disso, os poemas mais recentes acentuam, evidentemente, a oposição entre gregos e bárbaros muito mais do que a *Ilíada*, pois agora intervêm, da parte dos troianos, Pentesiléia e Mémmon, as Amazonas e os Etíopes, isto é, as populações bárbaras. É bem verdade que na *Ilíada*, os troianos descem a campo com grande estrépito e os gregos, em ordem e com calma, que os troianos feridos lamentam-se mais selvagemente que os gregos (cf. o uso dos verbos ἀσθμαίνω, βέβρυχε, ἤρυγε, οἰμώσσω que têm como sujeito apenas deuses troianos)[8], que só troianos têm a mente perturbada por obra dos deuses[9], podendo-se fazer muitas outras observações semelhantes; no conjunto, porém, mal se percebe qualquer diferença entre as duas partes. Já na épica mais recente forma-se, assim, a consciência de contrastes nacionais, que, posteriormente, tanta importância deverá ter na historiografia de Heródoto.

Quando o historiador quer ordenar contextos de uma certa amplitude, seu trabalho é facilitado se ele já se encontrar diante de determinados grupos que contrastem entre si pelos respectivos interesses, características e tendências, e a maioria dos eventos pode ser ordenada em função desse contraste. A história grega mais antiga é extraordinariamente pobre desses grupos[10], e só no decorrer do período arcaico com a formação da *pólis*, é que se constituem, paulatinamente, determinadas unidades políticas e sociais (cf., supra, p. 78).

Inicialmente, a única estrutura social é a família aristocrática, e a história política fragmenta-se nas vinganças e alianças das tribos dominantes. É quando uma singular interação entre poesia e vida passa a ser determinada pelo fato de que o antigo mundo mítico é involuntariamente interpretado à luz das condições presentes, mas, por outro

8. Como afirmou um membro do Seminário de Hamburgo.
9. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, 104.
10. Sobre esse argumento e tudo o que se segue, cf. A. Heuss, *op. cit.*, pp. 29 e ss.

lado, também a consciência dessa condições se forma com base no que é representado na poesia. A consciência nacional dos gregos não tinha, portanto, nenhum apoio nas instituições políticas, encontrava apenas um fraco suporte nas festas comuns, na veneração do oráculo de Delfos, não podia sequer formar-se sobre a língua, dividida em muitos dialetos, ou sobre o culto, regionalmente diferenciado. O *épos*, que descrevia uma expedição panaquéia contra a cidade asiática, contribuiu, sem dúvida, amplamente, para que os gregos se sentissem como unidade, e quando, em seguida, os persas atacaram a Grécia, a lembrança mítica pôde reforçar a consciência da solidariedade: o presente aparecia como uma repetição da lenda, mas para tanto era, sem dúvida, em grande parte necessário que o esse mesmo presente fosse interpretado segundo a imagem do passado. Um único exemplo, quase inacreditável, pode ilustrar o quanto era óbvia e natural essa interpretação: quando os gregos, antes que estourasse a guerra pérsica, negociavam com Gélon para conseguir sua ajuda, os espartanos reivindicavam para si, como conta Heródoto (7, 159), o comando supremo invocando Agamêmnon. Esse contraste entre gregos e asiáticos tornou-se, com Heródoto, o tema da primeira obra histórica digna desse nome, e é em função dessa contraposição que ele ordena, sem exceção, toda a sua matéria, desde a guerra de Tróia até a primeira guerra persa. Mas desse modo, categorias que se desenvolveram na poesia épica adquiriram, para a formação de idéias históricas e para a historiografia em geral, uma importância que nunca é demais sublinhar.

Talvez ainda valha a pena determo-nos brevemente nos problemas que afloram nesse contexto. Na história da Grécia arcaica podem-se reconhecer determinadas tendências, tais como a expansão mediante a formação de colônia, o desenvolvimento econômico através do incremento do comércio e a difusão da moeda, o crescer da *pólis*, o fortalecimento da burguesia etc. Evidentemente, Heródoto não tem uma clara consciência disso tudo. A seu ver, os chefes políticos agem por motivos inteiramente privados – os mesmos motivos, no fundo, pelos quais agem os heróis de Homero –, e é por isso que as histórias de Heródoto são aquele grande álbum ilustrado formigante de histórias e personagens. Heródoto coloca-se aqui, evidentemente, dentro da tradição daqueles contos que circulavam na Grécia entre a idade do *épos* e a primeira historiografia. No século VII, e sobretudo no VI, surgiram, na Grécia, as primeiras personalidades que ficaram gravadas na memória dos pósteros como indivíduos históricos e aos quais estão ligadas histórias de todo tipo, histórias de respostas agudas, de sábias sentenças, de sagazes iniciativas etc. Essa idade, na qual, pela primeira vez, homens reais tornaram-se, na memória dos pósteros, não mais figuras míticas mas protagonistas de anedotas, foi chamada, não sem razão, de a época da novela. Nesse período, não

obstante as numerosas guerras e disputas entre cidades, não havia grandes eventos políticos capazes de agitar toda a Grécia e, por isso, a grande política não ocupa lugar de relevo nessas novelas. Heródoto relata-nos grande quantidade delas, gosta sobretudo de inseri-las nas curvas cruciais do acontecer, e delas se serve para motivar os eventos mais importantes. Daquilo que chamaríamos política vê ele pouco mais que a oposição entre Oriente e Ocidente que fora preparada pelo *épos*. Só com Tucídides é que as coisas mudam.

A profunda diferença entre Heródoto e a poesia épica consiste no fato de que Heródoto é, como se costuma dizer, fortemente influenciado pelo iluminismo. Com ele os deuses não mais intervêm no acontecer terreno e o que ele descreve não é mais um passado lendário. E assim, tem ele a noção de um tempo unitário que transcorre dos primórdios até sua época, e a única diferença que resta entre os períodos lendários e o passado mais recente é que aqueles estão envoltos na névoa, ao passo que este se acha em plena luz.

Essa nova concepção do tempo já é preparada por Hesíodo, pois quando Hesíodo diz das Musas, na *Teogonia* (v. 31): "Elas inspiraram-me o canto para que eu revele o futuro e o passado", e mais além (v. 38): "Elas dizem o presente, o futuro e o passado", quer ele dizer, com essas palavras, que os dois poemas que as Musas lhe inspiraram oferecem um panorama grandioso do período que vai do caos inicial à atual idade do ferro, através das gerações divinas e das diversas estirpes humanas. Com as palavras por nós referidas, Hesíodo cita, por sua vez, as palavras de Homero a propósito do vate Calcas: "Ele conhecia o presente, o futuro e o passado"; mas Homero quer dizer que o vidente conhece todos os fatos particulares dos diferentes tempos, ao passo que a Hesíodo o que realmente interessa é o contexto geral. E no entanto, o que Hesíodo nos dá ainda está bem longe da história: pois o que ele conta é mito e não só porque as personagens de que fala não são homens "reais", mas também porque a relação com o presente é "mítica": os acontecimentos descritos devem iluminar a situação presente, mas não no sentido de que os fatos positivos do presente pareçam determinados por fatos positivos do passado, e sim na medida em que as forças que agem no presente são mostradas em sua origem mítica.

A noção de um tempo contínuo e unitário também se encontra no precursor de Heródoto, Hecateu. Em suas histórias, Hecateu também se ocupou do tempo mítico, como Hesíodo, mas não da mesma maneira que Heródoto; ele acredita – e nisso se distingue de Hesíodo – poder extrair da tradição lendária uma verdade histórica, expurgando-a (ou interpretando de modo plausível) dos aspectos miraculosos que contradizem a experiência cotidiana. Naturalmente, ele destrói, desse modo, algo que é essencial aos mitos; melhor: priva-os de seu significado mais autêntico. Além disso, procura, reatando os laços

com a poesia genealógica, reduzir as antigas lendas a um esquema cronológico preciso; o *continuum* temporal em que Hecateu situa todos os eventos articula-se numa série ordenada de gerações, assim como o espaço unitário da terra circular se divide, para ele, em claras superfícies geométricas. Empirismo e racionalismo, que nele se conjugam num otimismo iluminista, fazem com que lhe pareçam ridículas todas aquelas histórias dos gregos; e a verdadeira novidade em Hecateu, seu mérito em relação à historiografia e à ciência em geral, está mais na descoberta desse caminho para a realidade e a verdade do que naquilo que ele mesmo achou ao longo desse caminho.

É inteiramente natural (e é o que sempre tem acontecido aos que têm em mira a verdade seguindo as pegadas de Hecateu) que seu sucessor, Heródoto, tenha achado ridículas muitas de suas descobertas, do mesmo modo que ridículas lhe haviam parecido a ele, Hecateu, as velhas histórias dos gregos. Heródoto deu um grande passo adiante em relação a Hecateu na medida em que operou uma nítida separação entre as histórias míticas e as susceptíveis de investigação, assim como distingue, em cada caso, a experiência certa da incerta. Nos seus relatos sobre terras estrangeiras, Heródoto sublinha continuamente o que ele próprio viu durante suas longas viagens, e por vezes também distingue aquilo que ouviu de testemunhas oculares do que os seus mesmos informantes apenas ouviram dizer. Essa mesma distinção nós a encontramos já num velho manual para navegação, no qual podemos reconhecer a fonte das descrições das costas da Ásia, e que remonta a perto de cem anos antes de Heródoto. O autor desse livro distingue exatamente o que ele próprio viu, aquilo que viram os próprios habitantes da cidade de Tartesso (na Espanha ocidental) e aquilo que os tartéssios ouviram outros dizer durante as viagens deles ao norte[11]; para os fins práticos da navegação, naturalmente, a veracidade da experiência referida pelo livro é particularmente importante, e a observação de que o que se viu pessoalmente é mais confiável do que o que apenas se ouviu, tem certamente muito de primitivo: é o que já encontramos na invocação às Musas no início do *Catálogo das Naves*, na *Ilíada*. Mas Heródoto, comensurando a tradição histórica a essa norma de experiência segura, pode rejeitar como inconfiáveis as histórias míticas e abrir para a historiografia o campo que lhe é próprio. Assim nasce a história como ciência empírica.

Todavia, visto que Heródoto quis e realizou uma coisa diferente daquilo que hoje entendemos por obra histórica, estaríamos sendo injustos com ele e cercearíamos em nós a possibilidade de compreendê-

11. Baseando-se nesses relatos de marinheiros, também Aristeu distinguia, em seu poema fantástico sobre os Arimaspos, o que presenciara diretamente daquilo que soubera apenas por ouvir dizer em países estrangeiros; cf. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, 320.

lo se o comensurássemos a esses critérios modernos. Para ele, o interesse no acontecer histórico ainda é essencialmente o interesse por histórias que – precisamente segundo a concepção homérica – são representadas como se o autor tivesse estado presente[12]. Mas aqui não se trata disso. Tentemos, isso sim, tirar ainda um fio do variegado tecido da historiografia herodotiana, para ver qual a sua origem.

Se Heródoto, ao contrário de Homero, não mais faz intervir pessoalmente um deus a cada nova virada dos eventos, não lhe falta, todavia, a fé num operar divino na história, e está ele convencido, sobretudo, de que existe alguma coisa de divino preocupada em possibilitar que o grande vire pequeno e o pequeno, grande. No único lugar da literatura grega pré-herodotiana que chegou até nós (pelo menos que eu saiba), no qual se descreve e interpreta uma cadeia de fatos históricos, retorna, estranhamente, esse mesmo tema, e até mesmo, como veremos, de forma mais originária. Na Segunda Olímpica, Píndaro consola o tirano Téron de Agrigento, lembrando-lhe como, na antiga estirpe do rei, felicidade e infelicidade sempre se alternaram. "Ora umas, ora outras vagas atingem com alegria ou dor os homens." Esse pensamento remonta a Arquíloco que se consola com a frase: "Reconhece qual o ritmo que governa os homens", e esta convicção, de que o movimento alternado do destino é o próprio sentido de nossa vida, reaflora continuamente nos líricos mais antigos. Em Arquíloco e nos outros poetas da idade arcaica, esse pensamento serve sobretudo para minorar seu próprio sofrimento, e isso acontece exatamente no momento em que o homem percebe que sua própria interioridade não é mais determinada exclusivamente pelos deuses. Também em Píndaro esse pensamento serve de conforto, não mais para ele próprio mas para a pessoa a quem ele se dirige, e a alternância do destino não é indicada apenas numa vida considerada isoladamente, mas na longa série das gerações. Em Heródoto, o tema da consolação cai por terra, e, assim liberto de todo interesse prático, aquele pensamento torna-se puro conhecimento da essência da história. Portanto, se Heródoto substitui os deuses de carne e osso pelo operar divino, e se vê a unidade e o sentido da história no fato de que esse divino provoca a ascensão e a queda dos homens, tal interpretação se baseia numa experiência que os homens fizeram, antes de mais nada, consigo mesmos, e está claro que o historiador confere ao acontecer universal aquele sentido que outros deram antes à própria vida pessoal. A compreensão da história é, portanto, precedida por uma autocompreensão dos homens[13]

12. Sobre esse traço essencial de Heródoto, cf. Walter Stahlenbrecher, *Die Motivation des Handelns bei Herodot*, Diss. Hamburg, 1952.

13. Cf. G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 2a ed., I, 10 e *passim*.

10. Máximas de Virtude: Um Breve Capítulo da Ética Grega

"O bem – este é princípio incontestável – nada mais é que o mal não consumado."

Wilhelm Busch demonstra aqui ter a mesma opinião de Moisés e de Sócrates. De fato, na medida em que os mandamentos do Antigo Testamento vão além dos preceitos de culto, que exigem a veneração do Santo e passam para o campo da moral, eles não impõem o bem, apenas proíbem o mal. O demônio de Sócrates, essa voz moral do mais moral dos gregos, nunca diz: "Faça isto", mas apenas: "Não faça isto". E qual a nossa posição diante desse problema? Nosso código poderá dar uma definição exata das culpas, dos delitos, dos crimes e das transgressões, mas o mais sagaz dos juristas logo se veria em dificuldades, se tivesse de dizer-nos com precisão o que é o bem e o que é o justo. E melhor resultado não obteremos se, ao invés de nos dirigirmos aos teólogos, filósofos e juristas, passarmos para o campo da quarta faculdade; o médico, quando é honesto, confessa conhecer mais ou menos bem certas doenças, mas nada sabe dizer sobre a saúde, salvo que ela é, em relação ao corpo, ausência do mal; e quando precisa curar, nada pode fazer além de afastar os distúrbios e, quanto ao mais, fazer de modo que a natureza (ou seja lá como a chamem) por si mesma se ajude. Mas quem se contentará em conceber o essencial apenas como ausência do oposto? Mesmo Sócrates, embora seu demônio o mantivesse com tanta firmeza longe do mal, empenhou-se também com todas a forças para indagar o que era o bem, e se no fim teve de confessar sua ignorância, muitas coisas, todavia, conseguiu ele estabelecer acerca do bem e da virtude. Suas afirmações vão juntar-se, porém, por múltiplos fios, às opiniões daqueles que o precederam. Pois antes que as palavras "virtude", "bom" e "mau" chegassem

a Sócrates, elas já haviam passado por muitas bocas e mentes e, portanto, eram expressas e entendidas em múltiplos sentidos: idéias diversas haviam-se entrelaçado e confundido todas de tal modo que a "virtude" e o "bem" já são para Sócrates algo muito complicado: são o aperfeiçoamento do próprio "eu", e ao mesmo tempo também são "justiça", e junto, também "o útil" e a "máxima felicidade"; são algo de eterno, são aquilo que tem existência verdadeira e contrapõe-se à aparência, algo de divino, que deve ser apreendido e reconhecido, são uma coisa pela qual o homem deve, caso necessário, empenhar a vida, e assim por diante. Coisas, todas elas, diferentes e, além disso, coisas que só em épocas diferentes se revelaram aos gregos relacionadas com a moral. Assim, já os conceitos fundamentais de Sócrates pressupõem um longo desenvolvimento da reflexão ética.

Quanto maior empenho se punha na busca da virtude, tanto mais parecia ela fugir. De fato, no início da história grega, existiam idéias bem definidas acerca dos deveres do homem. Quando se começou, porém, a refletir sobre a ação humana, muitas coisas a que se dera valor não resistiram a uma crítica mais severa e todos os esforços pré-filosóficos para chegar a uma moral terminam com a declaração de Sócrates – conhecido como o "fundador da filosofia da moral" – que resolutamente afirma sua ignorância a propósito. Pode parecer fundada a acusação que lhe era feita de não criar senão incertezas ao enveredar pelo caminho da reflexão. Mas o valor de sua pergunta sobre o verdadeiro objeto da moral, que é ele o primeiro a fazer, não pode ser menosprezado nem perde nada de sua força inquietante e estimulante, mesmo que se exalte a ação irreflexiva e instintiva. Sócrates vive na história e continua um processo que começara muito antes dele; o estado natural e supremamente desejável não existia, como demonstraremos, nem mesmo antes de Sócrates. Nem, aliás, o que dava consistência moral à época pré-socrática se apresentava de forma tão nítida e evidente a ponto de poder, sem mais, confiar nele e dizer com precisão o que era o bem, sem limitar-se a precisar o mal a evitar.

A evolução espiritual da Grécia, de Homero em diante, apresenta-se, na sua essência, tão clara aos nossos olhos que facilmente se podem individuar os fios condutores desse tecido histórico. Quase que por si só, se nos revelara, de um lado, um sistema determinado de temas éticos, e do outro, uma espécie de genealogia da moral, se, para cada um daqueles elementos que encontramos em Sócrates indicarmos o lugar de origem e precisarmos o valor que tinham antes e o que têm, ou pelo menos deveriam ter, hoje, perguntando-nos, além do mais, se os temas originários conservam sua força originária mesmo quando se apresentam em situações novas e distintas. O problema histórico não é, neste caso, o da posição de Sócrates diante das teorias éticas dos pré-socráticos ou dos poetas primitivos, se bem que tam-

bém esse problema esteja ligado ao tema que nos propusemos. Trata-se de individuar o momento em que, na vida do dia-a-dia, surge um conceito ético, exprimindo-se em normas e sentenças, como se entrelaça ele a outros e a que variações está sujeito.

Não se trata, portanto, de uma história da conduta moral nem de ver se certas figuras da poesia, Aquiles ou Odisseu, por exemplo, ou pessoas históricas, como Sólon ou Sócrates, tenham sido morais, se tenham, mais ou menos, obtemperado às exigências de uma vida virtuosa – esta seria uma empresa bastante mais difícil e mais vasta –, mas de vermos de que forma o senso moral tornou-se consciente no homem através dos tempos, quais foram as reflexões acerca da virtude e como a ação moral fundou-se e tornou-se compreensível nas máximas morais.

Dado que pouquíssimos poemas gregos dos primeiros tempos têm como tema central a reflexão moral, e que esse tema se apresenta nas formas mais diversas, será difícil começarmos com método estritamente histórico a partir do sistema moral de Homero e seguirmos suas transformações nos poetas mais tardios sem separar coisas que estão ligadas entre si. Para estabelecer uma ordem, dar-se-á preferência a pontos de vista sistemáticos.

A primeira máxima de virtude da literatura grega, nós a encontramos no primeiro livro de *Ilíada*, naquela cena que focaliza com absoluta clareza a reflexão grega arcaica sobre a ação humana. Quando Aquiles quer, em sua ira, enfrentar Agamêmnon com a espada, Atena o detém e admoesta (v. 207): "Eu venho do céu para pôr fim a teu μεϙνοῃ [isto é, ao ímpeto da tua paixão, a teu sentimento excitado], se quiseres obedecer-me... Põe fim à contenda e não brandas a espada!" Já na antigüidade essas palavras foram interpretadas como um conselho à moderação[1], mas não é a esse fato "moral" que Atena alude. Ela convida Aquiles e frear seu impulso e a não fazer uso da espada, como era seu intento. E de fato, Aquiles segue esse conselho. Apresenta-se aqui, em germe, um fenômeno que podemos chamar de "freio moral" e que Homero, também em outros trechos, define como "moderação" ou até "refreamento" do órgão excitado da alma ou de uma função; mas, ao falar de "freio", mostra que concebe a emotividade como algo de selvagem, de bestial, e portanto, a faculdade de detê-la, de freá-la é alguma coisa que verdadeiramente eleva o homem acima do animal. Atena impede o mal mais do que propõe uma meta positiva; e assim, cada vez que uma paixão é refreada, o mal é a ação positiva e o bem, o abster-se dela. A essas situações referem-se os mandamentos, ou melhor, as interdições: "não matarás, não roubarás não cometerás adultério"

1. O esc. A, no v. 195, diz que Atena é a φρόνησις. Cf. já Sóf., fr. 334 N (e também o fr. 836) e Demócrito, 68 b 2. Cf., também, no *Lexicon d. frühgr. Epos*, o verbete 'Αθηναίη.

Atena não formula uma interdição verdadeira e autêntica, se bem que o elemento natural e originário nesta cena (como ocorre amiúde entre os gregos) seja exatamente a intervenção da divindade, que, com seu poder superior, não dá apenas uma ordem resoluta, e sim permite a Aquiles que reflita, e, nesse apelo à sua opinião, aflora algo que terá muita importância para a moral dos gregos, mas que aqui ainda não tem nenhuma relação com a moral. Atena continua:

Pois eu isto te digo, e tudo quanto te digo se cumprirá: esplêndidos presentes, três vezes maiores que este, obterás como compensação à ofensa. Mas obedece e sabe conter-te.

Se, portanto, Aquiles obedece à deusa, se freia sua paixão, ele o faz porque assim lhe sorri a esperança de um bem maior. Razão essa que nada tem a ver com a "moral" e, todavia, também segundo a concepção homérica, Aquiles teria cometido uma grande injustiça se houvesse enfrentado com as armas o chefe dos gregos. O abster-se de fazê-lo era, portanto, um ato moral. A causa determinante de um ato que é indubitavelmente moral restringe-se, portanto, a tal ponto que o bem é recomendado na medida em que é útil: essa concepção é amplamente difundida entre os gregos dos primeiros séculos. O verso-tipo: "mas pareceu-lhe mais vantajoso" freqüentemente intervém em Homero para concluir a reflexão[2] Sem dúvida, o argumento moral adquire maior eficácia quando é possível apresentá-lo sob as vestes do útil, como Atena faz com Aquiles, ou melhor, essa é a forma específica para tornar aceita uma ação.

A idéia do útil retorna com notável freqüência entre os gregos dos primeiros séculos mesmo em máximas de caráter mais geral, e, portanto, não apenas naquelas que se referem a uma situação determinada. E também aqui, o fato moral não é, num primeiro momento, enfatizado como tal. De resto, os gregos não gostavam de repreender de forma ameaçadora e tonante nem de fazer valer o poder e a sua faculdade punitiva.

Também os Sete Sábios, aos quais na primeira era arcaica, se atribui toda sorte de máximas, mais do que pregarem a moral, apelam para um saudável senso do útil. O sábio Quílon, por exemplo, não teme rebaixar-se em demasia ao ministrar um ensinamento simples e claro como este: "a fiança é causa de desgraça" Esse dito pertence a uma época em que o dinheiro ainda era uma novidade e criava situações como a fiança, cujas conseqüências não eram fáceis de prever. Sua recomendação nada tem a ver com a moral: apenas convida a refletir sobre as conseqüências de uma determinada ação. Mas o pensamento de não se deixar obtusamente arrastar à ação e de procurar

2. Além disso, cf. o que já dissemos supra, p. 108.

examinar com clareza as possíveis conseqüências futuras já é um importante elemento construtivo para a moral. Vários são os ditos que exortam a evitar o dano: "Sê prudente, desconfia dos outros! Fica de sobreaviso! Aproveita o momento oportuno" – e inúmeras lendas acerca dos Sete Sábios ilustram seu significado. Para uma ação justa também é necessário o saber. A máxima de caráter mais geral que se pode extrair do dito sobre a fiança e de outros semelhantes é por alguns também atribuída a Quílon: ὅρα τέλος, "atenta para o que virá depois, para as conseqüências!" É no plano positivo da reflexão prática, da que se realiza sobretudo na vida dos negócios, que se estabeleceu esse ponto de vista: à medida que o homem adquiria confiança nas próprias forças e aprendia a usá-las em seu proveito, tanto mais atento se tornava em seu cálculos, nos projetos e nas previsões. Se, porém, nas máximas, a ação é considerada sob um ângulo puramente positivo, semelhante ao que vale para a vida dos negócios, e o bem é concebido como vantajoso, este, conseqüentemente, pode ser, como o útil, previsto, esclarecido, calculado até mesmo em números, como no exemplo de Aquiles a quem se anuncia uma recompensa três vezes superior ao dano.

E acompanhando a idéia do útil, vem a da felicidade, sobretudo nos tempos que ainda não conhecem uma felicidade "interior", da alma. Na Grécia dos primeiros séculos, o homem feliz é ὄλβιος (*ólbios*), isto é, vive uma existência plena, não restrita e limitada mas aquecida pela luz da magnificência e do bem-estar. Ele é εὐδαίμων (*eudaímon)*, isto é, tem um bom demônio ao lado, o qual permite que tudo lhe saia bem. Quando Hesíodo exorta à virtude o irmão Perses e o faz entrever, como recompensa, uma vida feliz, pretende referir-se com isso aos bens terrestres, a uma situação de bem-estar, que é o mesmo que falar da vantagem e do útil. εὐδαίμων e ὄλβιος é, pois, na idade arcaica, o homem que, num momento solene, é guindado acima do humano e se aproxima do divino, isto é, que se torna semelhante a um deus. E o homem aspira a essa sublimação do humano. Exortar à felicidade não é necessário, pois a ela todos aspiram. Moral é essa aspiração à felicidade nos primeiros tempos, quando a felicidade aparece como esplendor divino, como assistência do *daímōn*, e o elemento moral ainda não é autônomo mas baseia-se em concepções religiosas. Porém também se admite a existência de uma felicidade breve e aparente, e é isso o que veremos agora.

Também as palavras que transmitem o significado de virtude e bondade, ἀρετή (*aretḗ*) e ἀγαθός (*agathós*) ainda estão muito próximas da esfera do útil e não têm, absolutamente, pelo menos nos primeiros séculos, aquele conteúdo moral que se poderia supor; de resto, também as palavras alemãs *gut* (bom) e *Tugend* (virtude) indicam originariamente coisa adequada (emparelha com Gatte, marido) e conveniente (*taugend*).

Quando Homero diz que um homem é ἀγαθός (bom), não pretende dizer que é moralmente irrepreensível ou de bom coração, e sim, útil, válido, capaz, o que nós dizemos de um bom guerreiro ou de uma boa ferramenta. Assim a palavra ἀρετή (virtude) não se refere à vida moral, mas indica nobreza, capacidade, êxito e imponência. Com essas expressões, porém, já nos aproximamos da moral, já que elas não indicam, como "felicidade" e "utilidade", algo que sirva apenas ao interesse individual, mas sim que tem um valor mais amplo: ἀρετή significa "bravura" e "capacidade", o que se espera de um homem "bom", "ativo", de um ἀνὴρ ἀγαθός. Visto que essas palavras, de Homero em diante até Platão e mesmo depois deste, servem para indicar o valor do homem e de sua ação; sua mudança de significado é índice da transformação dos valores no curso da história grega. Poder-se-ia demonstrar mais pormenorizadamente como, nas diferentes épocas, formaram-se Estados e grupos sociais diferentes segundo os diferentes ideais colimados e segundo suas diferentes concepções do "bem" Mas isso seria escrever uma história da civilização grega. Ser "virtuoso" e ser "bom" significa para Homero ser de modo perfeito aquilo que se é e que se poderia ser. Com certeza, isso leva também à felicidade e ao útil, mas não são essas aspirações que guiam o homem para a virtude e para a bondade. Nessas palavras temos em embrião a idéia da *entelequia*. Poderá, assim, um herói homérico "lembrar-se" de que é um nobre ou poderá "experimentar sê-lo" "Torna-te aquilo que és por meio da experiência", diz uma máxima de Píndaro, que pressupõe esta concepção da ἀρετή. Quem é "bom" τὰ ἑαυτοῦ πράττει, desenvolve o que é próprio de sua natureza, como diz Platão, isto é, chega à sua perfeição. Mas nos primeiros séculos isso também significa que ele também passa por bom, que "vale" alguma coisa. Existem, de fato, nessa época, idéias precisas sobre o que é bom: uma pessoa parecer o que é.

Quando, portanto, Odisseu, por exemplo (*Il.*, XI, 404-10), "reflete" sobre o fato de que ele é um nobre e quando disso lhe podem advir dúvidas sobre como comportar-se numa dada situação, para resolvê-la basta que pense que pertence a uma dada categoria e que deve levar a efeito a "virtude" que lhe é própria. O elemento universal da proposição "eu sou um nobre" é dado, portanto, pela casta, e ele, Odisseu, não se apoia num "bem" abstrato, mas sim num círculo ao qual sabe que pertence[3] É como se um oficial dissesse: "como oficial devo agir deste e deste modo", apoiando-se nas sólidas concepções de honra da sua categoria.

3. Na *Odisséia*, também a δίκη está ligada ao grupo a que indivíduo pertence: cf. H. Fränkel, *Nacht. Gött. Ges.*, 1930, 168 e ss., K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, 65.

'αρετᾶν significa "prosperar"; ἀρετή é o que a cavalaria dos primeiros tempos exige da ação; por meio da ἀρετή, o cavaleiro realiza o ideal da sua categoria, mas ao mesmo tempo distingue-se de seus pares. Por meio da ἀρετή, o indivíduo não apenas se adapta ao juízo da comunidade, mas também se distingue como indivíduo. A partir de Jakob Burckhardt, sempre se sublinhou o caráter agonístico de toda empresa grega. A recompensa na disputa pela ἀρετή é, até a mais tardia idade clássica, a glória e a honra. É a comunidade que dá ao indivíduo o confirmação de seu valor. Por isso a honra, a ἀρετή, tem uma parte ainda mais importante do que o ἀρετή para a consciência moral, pois a honra está em maior evidência e nota-se mais do que a habilidade. Desde a meninice, o jovem nobre é exortado a pensar na glória e na honra; deve preocupar-se com o seu bom nome, deve permitir que os outros dele se aproximem com o devido respeito. A honra é planta bastante delicada. Uma vez destruída, com ela se destroça a existência moral do homem. Ela é ainda mais importante do que a vida; pela glória e pela honra, o nobre arrisca a própria vida.

Três são os impulsos motores da ação que até agora identificamos nas máximas de virtude: a consecução do útil, a busca da felicidade e o desenvolvimento da capacidade e do valor individual. O próprio Sócrates inseriu, em suas reflexões sobre a moral, esses três estímulos fundamentais para a ação, interpretando-lhes, porém, o significado à sua maneira e transformando-os. Visto que a utilidade, a felicidade e a honra são, no sentido que lhes é comumente atribuído, impulsos egoístas e, portanto, totalmente amorais.

A carência deles é demasiado evidente para que não fosse notada já em tempos mais antigos; a transformação desses motivos, sua adaptação ao elemento moral buscado, já começa, portanto, em tempos longínquos. O pensamento do útil só pode adquirir um certo sentido moral e mesmo filosófico quando se considera o útil em relação a um tempo oportuno. Quílon admoesta: "Pensa no fim"; se com isso ele se refere a um futuro longínquo, então a admoestação transforma-se numa máxima de virtude, particularmente se se trata de renunciar a um útil presente por um útil futuro. No círculo dos negócios, onde esse cálculo do útil tem um valor muito especial, a constatação de que a honestidade, afinal, dá os frutos melhores, fez surgir máximas como: "a honestidade é a melhor astúcia", "a mentira tem pernas curtas", "o mentiroso conhecido, nem quando diz a verdade é ouvido" Eu não conseguiria encontrar coisa semelhante no grego, a não ser, talvez, na máxima de Teógnis: "Procura ganhar honestamente o teu dinheiro; no fim, ficarás contente em ter seguido este conselho" (753 e ss.). É na convicção de que o bem deva ser vantajoso e sobretudo o mal, danoso, que o pensamento da punição encontra suas raízes. Ora, mesmo que a punição se efetue, seja por meio da vingança pessoal, do Estado ou dos deuses, é sempre, so-

bretudo nos primeiros tempos, o conceito do útil e do prejuízo que prevalece. E isso é demonstrado não apenas pelo fato de que a pena se "paga", mas essa forma de compensação é tomada como modelo também nas relações jurídicas e penas dos tempos posteriores. Ora, seja ela conhecida como pena de talião ou como vingança do sangue, a "justa" punição é sempre algo calculável; o quantitativo de dano que o malfeitor sofre através da punição deve corresponder ao quantitativo de dano por ele causado: o saber quantitativo e antecipador aqui empregado é o mesmo que se usa para o cálculo do útil. Naturalmente, não foram apenas considerações de ordem utilitária que levaram a instituir a punição, cujo motivo primeiro, ao contrário, é dado por profundas necessidades morais. A ação só é possível se o que acontece neste mundo tiver um sentido definido, e corresponder a um sentido profundo: o pensamento de que a injustiça não triunfe. A convicção de que o bom é premiado e o mau, punido (e se não ele, seus filhos que são a continuação de seu eu; e se não neste mundo, no Hades, como Sísifo e Tântalo). Está, assim, profundamente enraizada no homem a esperança (segundo Kant, na *Crítica da razão prática*, a esperança é-lhe absolutamente necessária) de que o bem seja premiado e o mal, punido, e já que é evidente que nem sempre isso acontece neste mundo, continuamente se reacende a reflexão sobre o significado do mundo que parece aniquilado se o bem não se apresentar, mesmo que a longo prazo, também como útil[4].

O mesmo vale para a felicidade, que, sendo nos primeiros tempos considerada coisa terrena, ainda está intimamente ligada ao útil, do qual nem sempre se distingue: as máximas relativamente mais refinadas dão ênfase à sua duração. A inibição moral é recomendada sobretudo desta maneira: sacrificar uma felicidade passageira por uma duradoura. A paixão, a cobiça perturbam a felicidade duradoura, e o prazer, ἡδονή (*hēdonē*), é coisa discutível porque de curta duração. Atribui-se a Sólon o dito: "Foge do prazer que gera desprazer", e nos chamados provérbios áureos de Pitágoras encontramos (v. 32): "Pensa na tua saúde, e tem moderação no beber, no comer e no exercício físico"; ou então em Teógnis (839): "Seria preciso manter o justo meio entre a sede e a embriaguês", e Erixímaco ensina, no *Banquete* de Platão (187 E): "É preciso excitar moderadamente o prazer, para evitarmos a doença" A experiência de que os variados requintes não convêm ao homem, e de que o remédio amargo ou a amputação dolorosa podem devolver-lhe a saúde são formas continuamente repetidas e variadas da máxima que admoesta a não fazermos apenas aquilo que nos agrada. "O melhor é ser saudável", diz uma velha canção convivial ática (Platão, *Gorg.*, 451 E). A saúde é a felicidade "duradoura", quiçá uma felicidade modesta, mas maior do que todas as outras, justamente porque,

4. Cf., a propósito, as expressões de revolta de Teógn., 743.

na vida, é a que mais dura. A idéia da medida e do justo meio provém dessas máximas sobre a saúde, e essa imagem da saúde já é usada nos primeiros séculos para demarcar os limites da vida espiritual do homem: a sagacidade é expressa pelos gregos com a palavra σωφρονεῖν (*sophroneîn*)[5], isto é, "ser de mente sã", e ao contrário, os intintos e as paixões, com πάθη (*páthē*), isto é, como sofrimento. A σωφροσύνη (*sophrosýne*), a sensatez, é aquele saber que vê na saúde a medida do bem-estar e, portanto, da felicidade; é um conhecimento da natureza orgânica, que se orienta para a prática, ao passo que o cálculo do útil era um saber (aplicado na prática) de quantidades determinadas, isto é, um conhecimento de coisas mortas e de suas exatas relações matemáticas. Também na σωφροσύνῃ, o saber é a instância que decide sobre o que é moral. No contraste entre paixão e sensatez, retorna o tema das palavras de Atena a Aquiles: frear a paixão pensando no futuro. Mas na concepção da σωφροσύνῃ, o "freio" moral não é mais interpretado no sentido religioso. Afirma-se aqui a confiança tipicamente grega no espírito e no conhecimento. Se também a sensatez se contrapõe às paixões e, nesse contraste, revive a antiga distinção homérica entre o espírito como pensamento e o espírito como ação, todavia para os gregos da era arcaica e clássica ser "sensato" não significa, em absoluto, considerar *a priori* os impulsos e paixões como irracionais, ou até mesmo como pecaminosos. A saúde, que serve de modelo para a *sophrosýne*, também faz uso da ação dos instintos e, portanto, as exortações da sensatez convidam, sim, à moderação mas estão bem longe de proibir o prazer.

Difícil, pois, é determinar, como já dissemos, o que é a saúde, ainda que a queiramos conceber, como o faz, por exemplo, Erixímaco em Platão, como harmonia dos diferentes impulsos naturais[6]. Erixímaco filia-se à doutrina dos elementos de Empédocles: a "justa" mistura dos quatro elementos produziria a saúde, e a prevalência de um deles seria a causa de enfermidade. Quando, porém, considera a tensão harmônica dos contrários como o essencial, é Heráclito que ele repete. A idéia da harmonia em relação ao são e ao justo ganhou muita importância junto aos gregos, tanto que harmonia, ordem e medida têm para os gregos valor de ideais e aparecem repetidamente em muitas máximas positivas. Mas não é fácil dizer o que é esse ideal, e por isso é que, também aqui, as máximas negativas são mais eloqüentes do que as

5. Essa palavra, ao que parece, surge pela primeira vez num poema de Alceu encontrado recentemente (24 B, 12 σα]οφρόνηv em E. Diehl, *Rh. Mus.*, 92, 13). Cf. E. Schwartz, *Ethike der Griechen*, 54.

6. Essa idéia remonta a Pitágoras (cf. H. Diels, *N. Jahrb.*, 51, 1923, 70); encontramo-la formulada pela primeira vez no pitagórico Alcméon, que define a saúde como "isonomia" (isto é, democrática igualdade de direitos) das forças, do úmido e do seco, do frio e do quente, do amargo e do doce etc., ao passo que a doença é "monarquia" de uma força única.

positivas: assim, por exemplo, μηδέν ἄγαν ("nada em demasia") diz mais do que ἄριστον ("a melhor coisa é a medida"). Tão difícil quanto dizer o que é a saúde é dizer o que seja a ordem, a harmonia e a medida; mais fácil é determinar a transgressão da norma do que a norma propriamente dita.

Se a moral é comensurada à felicidade, então apela-se aqui para o sentido de bem-estar, para o εὖ πράττειν e para o estado de ânimo que o acompanha. Destarte, a moral subordina-se à estética e, na realidade, a *sophrosýne* é uma espécie de intuito artístico da medida e da forma no campo da moral. À medida que a harmonia se torna, para os gregos, um valor supremo na arte, adquire ela um destaque cada vez maior também nas máximas éticas.

Felicidade e moral estão ligadas uma à outra no sentido de que é com desgosto que nos lembramos de uma má ação praticada, sensação que se pode intensificar até o amargo arrependimento e o remorso. O remorso é, de resto, um estado que só Eurípides irá descobrir: pressupõe uma desenvolvida faculdade de introspecção[7] Já antes havia, é verdade, a crença nas Erínias, que, pelo menos no que diz respeito ao delito cruento representa, na forma mítico-religiosa, aquilo a que daríamos o nome de horror pela ação praticada. O que indicamos como remorso aparece, nos primeiros tempos, como vergonha, como sentido de mal-estar diante dos outros homens. Se as teorias morais eudemonistas tiram como conclusão das manifestações do remorso a idéia de que um sentido sutil e refinado da felicidade e da infelicidade representa uma base suficiente para a moral, ocorre-nos perguntar por que uma ação perversa mas vantajosa ou um prazer pecaminoso deixam atrás de si uma sensação de desgosto se não exatamente porque a moralidade é algo diferente da aspiração ao prazer e à vantagem. E assim as reflexões em torno da felicidade e da moral, como já aquelas em torno da utilidade e da moral, não se contentam com projetar como prêmio para a vida moral a satisfação completa dos desejos: à vida virtuosa promete-se como prêmio uma duradoura felicidade "interior", a qual provém, nada mais nada menos, que do sentimento de não haver praticado nada de mau. Mas é em Sócrates que encontramos pela primeira vez tais pensamentos. Seus primeiros elementos devem ser rastreados, porém, nas concepções religiosas próprias dos órficos e de seitas religiosas similares, que prometiam a quem tivesse levado uma vida pura a bem-aventurança no reino dos mortos. Se neste caso a felicidade duradoura é prêmio para a vida virtuosa, o mais importante para os órficos, como também para Sócrates, não é a aspiração à felicidade mas a aspiração a uma vida "pura" Contudo, nem entre os órficos nem em Sócrates, a

7. Cf. F. Zucker, T.G., *Jenaer Akad. Reden.*, VI, Iena, 1928; e mais: *Gnomon*, 1930, 21-30; *Od.*, XIV, 85 e ss.; K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, 69. O. Seel, *Festschrift Dornseiff*, 291 e ss.

pureza ganha melhor definição do que como ausência de "mácula", quer entendamos essa "mácula" em sentido religioso e cultural, quer em sentido moral. Além do mais, a esperança de que a vida virtuosa possa alcançar uma felicidade duradoura, também ela provém, assim como a convicção de que a culpa deve ser punida, da exigência para que no mundo as coisas decorram com justiça.

A aspiração à valentia e à honra – o terceiro motivo da ação – funda-se na esperança de uma glória duradoura. Para o grego primitivo, a glória é aquela forma de imortalidade concedida também ao mortal. A aspiração à ἀρετή mira, portanto, mais longe do que a aspiração ao útil e à felicidade, que induz o homem a preocupar-se sobretudo com a duração de sua própria vida. Pior, portanto, do que todos os males e a infelicidade é a desonra, à qual se deve preferir a morte. Origina-se daí, como demonstraremos, o pensamento de que aquele que tende para a virtude deve levantar o olhar para além da própria vida. Homero e muitos poetas arcaicos dizem – e isto corresponde a antiquíssimas concepções indo-germânicas[8] – que a glória se eterniza na palavra do poeta, e o nome glorioso transmite-se, de fato, no verso que vence o tempo.

O "útil", a "felicidade" e o "desenvolvimento do próprio eu", esses motivos egoístas, no fundo, não são imorais; mas para toda moral tem importância essencial o cuidado com algo mais que os interesses privados de cada indivíduo. Se o desenvolvimento das capacidades próprias há de converter-se em algo glorioso, será reconhecido pela comunidade como tal.

Mas antes de examinarmos como sai da comunidade a exortação à virtude, cumpre-nos ainda considerar uma interdição muito simples e clara, que, embora sendo moral, nada tem a ver com os motivos da ação já mencionados nem nasce de nenhuma forma de altruísmo. Ela nos fará compreender a relação entre o elemento moral e os motivos "pessoais", e que cuidados com a comunidade a época arcaica exige do indivíduo. Trata-se da proibição de mentir.

Mal a criança começa a falar e já aprende que não é correto dizer uma coisa e depois dizer o contrário, ou então, dizer uma coisa e depois fazer outra. A vida em comunidade só é possível se as pessoas puderem confiar umas nas outras. Criou-se, assim, com o juramento, um nobre e sagrado meio para dar validade às asserções. Quando, no tempo da lírica arcaica, formam-se comunidades baseadas em opiniões comuns, como os partidos, as seitas e outras associações, a mentira, o engano, a ficção tornam-se culpas particularmente graves. Para o filósofo, em seguida, o preceito de não mentir torna-se obrigação, visto

8. Demonstra-o a expressão κλέος ἄφθιτον, "glória imortal", que remonta à primitiva língua da poesia indo-germânica; cf. Adalbert Kuhn, *Kuhns Zeitsch*, 2, 1853, 467, e J. Wackernagel, *Philologus*, 95, 1943, 16.

que o pensamento exige coerência, e chega a ser penoso o esforço envidado para liberar-se das contradições. Sócrates e Platão exigem a sinceridade, mas não só do filósofo que aspira ao conhecimento através do pensamento, e sim de todo homem moral, na medida em que fundam eles a ação sobre o conhecimento; e a mesma coerência queriam na ação, para que assim nenhuma ação viesse a desmentir as outras; o ὁμολογουμένως ζῆν (viver de acordo consigo mesmo) dos filósofos subseqüentes anuncia-se aqui pela primeira vez. Nem mesmo isso é suficiente para determinar a verdade e o bem de modo positivo. Como na lógica, assim também na ética, a coerência não faz mais do que excluir o erro ou o falso, sem com isso responder ao problema da verdade e da virtude.

Por mais evidente que possa parecer a máxima "Não minta!", e embora tenha sido ela repetida sob várias formas, não foi levada muito a sério nos primeiros séculos; e de fato, é exatamente com o surgir da poesia grega que encontramos exaltada a figura do grande mentiroso, Odisseu. Mas este não mente como um menino que fale abandonando-se à imaginação e ao desejo, sem se preocupar com ser coerente e evitar contradições, e sim, mente como um adulto, isto é, preocupado com não ser apanhado em contradição; seu mentir não pode ser chamado de pré-moral, no sentido de que a torpeza da mentira já não fosse em seu tempo conhecida. Tampouco situa-se ele além do bem e do mal, como o barão de Münchhausen, que com suas extravagâncias e historíolas, no fundo, permanece alheio à vida terrena. Odisseu é um herói que deve ser levado a sério, e sua mentira é desculpada, pois serve a interesses justificados. Na escala dos valores, a verdade não vem em primeiro lugar. Desde os primeiros tempos, no entanto, a figura de Odisseu pareceu discutível; prova disso é o episódio da disputa pelas armas de Aquiles, que deviam ser entregues ao melhor dos gregos: Ájax não pode aceitar a idéia de que Odisseu as receba. O soldado honesto é, assim, contraposto ao astuto, e revela-se a unilateralidade de ambos: se a Odisseu faltam sinceridade e correção, faltam a Ájax sabedoria e habilidade. O ἀρετή de Odisseu está no fato de que ele sempre consegue achar uma saída; mente para seus inimigos e para aqueles que poderiam vir a sê-lo. Não mente, porém, visando apenas à própria segurança pessoal, e sim, em proveito dos gregos, em proveito dos companheiros e da família. Diante de estrangeiros, a segurança pessoal e o proveito dos familiares valem mais para ele do que a verdade. O pensamento que o guia na ação é o próprio Odisseu que o exprime quando augura todo o bem a Nausica; diz ele então: "Um casal feliz é causa de dor para os inimigos, mas de alegria para os amigos" (6. 184: πόλλ' ἄλγεα δυσμενέεσσιν, χάρματα δ'ευμενέτ ησι). Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*, 353) e Safo (25,6) repetem essas máximas, e Sólon (1,5) roga às Musas: "Concedei-me riqueza e crédito e com isso a possibilidade de ser fonte de alegria

para os amigos e de amargura para os inimigos"[9] Essa máxima fundamental tem um valor ainda mais amplo. Quando o tirano Hiparco manda gravar nas hermas, que haviam sido erguidas ao longo das vias principais da Ática, algumas máximas de virtude, uma dessas diz: "Que o senso da justiça te acompanhe" e outra: "Não enganes o amigo" Essa limitação do preceito ao amigo não corresponde exatamente (diríamos nós) a um senso de justiça: é permitido, portanto, enganar seu inimigo? Mas tais máximas não possuem aquele caráter de universalidade que apresentam à primeira vista. Dirigem-se aos que passam pela estrada e, portanto, sobretudo aos camponeses que querem vender suas mercadorias no mercado de Atenas: estes são advertidos para que não enganem seus conterrâneos.

Se antes aprendemos a conhecer a moral como utilidade em relação ao tempo, agora ela se nos apresenta como útil em relação à comunidade; no círculo dos familiares, dos φίλοι (*phíloi,* vale dizer, na origem, aqueles que pertencem a alguém), cada um pensa no útil comum e ninguém prejudica os demais. Embora esse seja um elemento importante em toda moral, ainda não é, evidentemente, o grau mais alto da moralidade, visto que está presente também nos animais, se é que é verdade que "lobo não come lobo": é essa a moral que vigora mesmo entre os malfeitores (Platão, *Rep.*, 351 C). Sobre os Ciclopes que não têm costumes civilizados, diz a *Odisséia* que cada um dita lei aos filhos e às mulheres mas que um não se importa com o outro (IX, 114); são "sacrílegos", selvagens e injustos (IX, 175) e não dão importância aos deuses (IX, 275 e ss.). A vida de clã, onde apenas as mulheres e os filhos são considerados como "amigos", é, portanto, "barbaresca" Verdade é que os outros Ciclopes estão sempre prontos a acorrer em auxílio de Polifemo quando este os chama, mas quem quer que venha de fora é um inimigo à solta, e nenhuma piedosa reverência oferece proteção ao estrangeiro extraviado. Já a *Odisséia* exige, portanto, de uma vida civilizada uma conduta que não se alicerce apenas numa relação de amizade e inimizade. Os Ciclopes são "ímpios" e "injustos" O causar dano ilimitadamente a quem não é amigo ofende, portanto, a religião e a justiça. Se nos primeiros tempos as concepções religiosas têm parte importante nas máximas éticas, freqüentemente nelas se ocultam antigos tabus. O αἰδώς (*aidós*), o respeito ou a sujeição, por exemplo, é, na origem, o sentimento que experimentamos diante do sagrado; e tem cunho religioso, em Homero, o respeito pelos pais, pelo rei, mas também pelo mendigo e por aquele que pede proteção: estes, certamente, não têm direitos, mas estão sob a proteção da divindade. αἰδώῃ também significa, porém, respeito pelos

9. Cf., também, Eur., *Med.*, 809 e ss.; Plat., *Górg.*, 492 C; *Rep.*, 362 B; Xen. *Cir.*, 1, 4, 25; *Mem.*, 2, 3, 14; 2, 6, 35; Plut., *Sila*, 38, 4.

pares; perde, portanto, no caso, seu caráter religioso para entrar na esfera das formas sociais de cortesia. Já que a honra tem tanta importância para a vida moral, o respeito dessa honra, isto é, αἰδώς, torna-se um poderoso sustentáculo na constituição da sociedade civilizada; é sobre esse sentimento que se funda a autoridade e a hierarquia da sociedade primitiva, cuja antiga ordem é considerada sagrada, porque estabelecida pelos deuses, como dizem os mitos que narram o surgimento e a formação das instituições existentes. Muitas máximas de cunho religioso recomendam não "mexer" no santo. Há, portanto, um profundo conservadorismo nas exortações ao αἰδώς, nas proibições de tocar no santo. O αἰδώς religioso é, nos primeiros tempos, o meio mais poderoso para pôr "freio" ao homem: de fato, Atena admoesta Aquiles a não se deixar levar por seu ímpeto selvagem, a não ofender o pio sentimento do respeito.

Ao lado dessas máximas negativas de origem religiosa, temos também autênticas máximas éticas positivas que remontam a um tempo mais antigo e regem as relações com o próximo. As βουζύγειοι ἀραί (*bouzýgeioi árai*) atenienses exortam, por exemplo, a ensinar o caminho ao viandante, a oferecer fogo ao vizinho quando este precise, a dar sepultura a um cadáver encontrado na estrada e outras coisas do gênero[10]. Os gregos foram muito parcos em conselhos como esses, que os levassem a assumir tarefas em benefício do próximo: as máximas citadas exigem que se dê ajuda apenas em casos especiais de necessidade. Estes são por si só evidentes, pois todos podem um dia encontrar-se em situação semelhante; e é, portanto, vantajoso ater-se a tais máximas. Também no caso, vale o cálculo "*Do ut des*" Os gregos não conheceram um mais vasto e verdadeiro sentimento de amor ao próximo nem o sentido social da responsabilidade; só raramente e de forma indecisa, o amor materno é tomado como exemplo de moralidade; no *Banquete* de Platão, por exemplo, a um certo ponto, exatamente quando parece assomar a idéia da *khháritas*, o fato de que os animais se expõem pelos seus filhotes não é considerado como uma forma primitiva de moral, mas como "amor pela eternidade" (207 A). Somente os amigos têm, entre os gregos e os romanos, a obrigação de ajudar-se mutuamente; com muita frieza calcula-se de antemão se os "benefícios" do amigo servem ao "proveito comum"[11].

É, sobretudo, o direito que põe um freio ao impulso de prejudicar o inimigo. O direito constitui uma nova comunidade a cujo proveito ele provê e que goza da proteção da lei: o "Estado" Assim, porém, o direito permanece limitado, pelo menos num primeiro momento, a

10. Cf. K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, 67; Wilhelm Schulze, *Kl. Schriften*, 197 e ss.

11. O amigo é um χρῆμα πάγχρηστον (Xen., *Mem.*, 2, 4; *Econ.*, 1, 4; Conv., 4, 46; cf. Leopold Schmidt, *Ethik der alten Griechen*, 2, cap.8).

um círculo no qual o proveito pode ser imposto também pela força; ao passo que a virtude não pressupõe Estado algum. Para o bem da comunidade, o direito impede que as pessoas se prejudiquem umas às outras com o engano ou a violência. Para o cidadão, o justo deve possivelmente coincidir com o útil, ou melhor, o injusto deve corresponder ao danoso, na medida em que o delito é punido; desse modo, porém, nem surge nem é aplicada nenhuma verdadeira moral, pois o uso da violência não é "moral" nem mesmo no caso da justa punição e muito menos moral é agir retamente por medo ao castigo ou limitar-se a obedecer à lei.

Embora o direito não esteja à altura daquilo que se exige da moral, a ele, contudo, se deve o aprofundamento da reflexão sobre a moral. Não buscar o que é útil para si com dano para os outros, nem uma felicidade que cause dor ao próximo, nem a dignidade ou o poder à custa dos outros: são esses os princípios morais que se ocultam por trás dos jurídicos, e disso o homem tomou consciência através do direito positivo. A máxima "não faças aos outros aquilo que não queres que te façam" impõe-se imediatamente, fora de qualquer referência à vantagem do indivíduo ou da comunidade, pois exige coerência no pensamento referente à ação e supera, portanto, toda consideração utilitarista. Para os gregos, a obrigação de usar de uma mesma medida para as ações próprias e as alheias, está implícita desde o início na idéia do direito. Direito, δίκη (*díke*), é a parte que toca a cada indivíduo. *Suum cuique* seria a máxima jurídica positiva; δικαιοσύνη (*dikaiosýne*), a justiça, é a tendência de agir no próprio círculo de modo que cada um receba aquilo que lhe cabe e de não ultrapassar os limites do próprio círculo. Mas como determinar a parte que cabe ao indivíduo? No direito de propriedade, que fornece o modelo a essa concepção do direito, é a tutela da propriedade e "justa" punição de todo abuso. Aqui, verdadeiramente, o bem nada mais é do que o mal não consumado.

Na realidade, as exigências morais positivas, que a primitiva comunidade grega impõe ao indivíduo e que o indivíduo reconhece, não surgem da idéia do direito, mas da ἀρετή.

À "valentia" e à "capacidade" pode o homem aspirar até mesmo por motivos egoístas, mas a comunidade confere a essa aspiração um valor bem diferente da ânsia de vantagens ou de felicidade; ela espera ou até mesmo exige a ἀρετή, e o homem pode estar de tal maneira persuadido de que serve com sua ação a um bem supra-pessoal, universal, que a definição de egoísta ou altruísta perde aqui todo valor. Mas a comunidade o exige do indivíduo? E no quê, por seu lado, o indivíduo vê o universal e o eterno? Em torno desses problemas versa a reflexão sobre a ἀρετή na época arcaica.

A questão é simples enquanto o indivíduo reconhece os mesmos valores reconhecidos pela comunidade. Então, até mesmo a ação quo-

tidiana adquire seu valor, visto que corresponde aos usos da tradição, e cada ato particular da vida, como o levantar de manhã, a refeição e assim por diante, é consagrado pela prece e pelo sacrifício. Os grandes acontecimentos da vida, em seguida, como o nascimento, o casamento e as cerimônias fúnebres, são severamente fixados pelo culto em formas eternas. A vida carrega uma marca duradoura, divina e cada ação assume, assim, um valor supra-pessoal. Nenhuma dúvida surge sobre o sentido da vida, e os usos tradicionais são respeitados na medida em que se mantém a fé nessa ordem sagrada. As virtudes e as empresas individuais da pessoa encontram nessa sociedade um natural reconhecimento. Em Homero, à empresa de particular valor também é conferida uma particular duração: o canto do poeta, que sobrevive à empresa exaltada e consagra sua memória, é portador de glória e de imortalidade. Esta simplíssima concepção ainda vive nos epinícios de Píndaro. Fica mais difícil definir a virtude quando cai por terra, na Grécia, o antigo ideal cavalheiresco universalmente reconhecido. Já no tempo de Homero delineiam-se diferenças (como vimos na história da disputa pelas armas de Aquiles há pouco citada) e surgem discussões acerca das ἀρεταί. Já na palavra ἀρετή esconde-se uma tendência para a diferenciação dos valores: a partir do momento em que é possível falar das virtudes do homem e várias outras coisas, e, à medida que novos estratos sociais adquirem consciência de seu próprio valor, cada vez menos se adaptam eles ao ideal de virtude imposto por uma classe. Descobre-se, assim, que diversos são os caminhos dos homens e que nas mais diversas profissões é possível atingir uma particular ἀρετή. Se a sociedade aristocrática mantinha-se unida, baseada que era numa concepção unitária da ἀρετή, agora o que se pergunta é o que é a verdadeira ἀρετή. A crise do ordenamento social é, ao mesmo tempo, crise do ideal e, por conseguinte, da moral. Arquíloco diz (fr. 41) que homens diferentes de modo diferente alegram seus corações; mas ao mesmo tempo diz (e também aqui reelabora um pensamento que já aflora na *Odisséia*: "Diversa é a mente do homem segundo o dia que Zeus manda; e seu pensamento se altera com a mudança do momento" (fr. 68). Mas esse diferenciar-se das formas da vida humana leva à incerteza: o homem sente que é mutável, sente que está exposto à influência de coisas distintas, e essa consciência induz o homem da era arcaica a aprofundar a meditação moral. O problema do bem torna-se, assim, problema do duradouro.

A discussão sobre as ἀρεταί acontece sobretudo na elegia. Diversos poetas elegíacos enumeram-nos as diversas ἀρεταί, exemplificando-as, amiúde, com modelos míticos, a fim de esclarecer, caso a caso, suas posições diante dos diferentes valores da vida. O último da série é Teógnis (699 e ss.), que, indignado, observa que para a massa nada tem mais valor do que a riqueza, isto é, do que o útil material, que, no

entanto, para ele, diferentemente de seus predecessores, é o oposto da virtude.

O primeiro a ocupar-se desse problema é Tirteu; suas máximas que incitam ao combate, são expressão do ideal espartano, ou melhor, assentam as bases desse ideal. A seu ver, só tem valor quem combate pela pátria[12]. Expressamente, ele rejeita, como insignificantes, todas as demais capacidades e habilidades: a velocidade do corredor que se afirma na luta esportiva, a força do lutador, a beleza do corpo, a riqueza, o poderio dos reis, a facilidade no falar. Não há dúvida de que também na *Ilíada* a afirmação diante do inimigo é a prova insofismável do valor de um homem, mas não de modo tão exclusivo. As figuras dos heróis de Homero parecem-nos esplêndidas justamente por serem tão ricas de virtudes humanas: Aquiles não é apenas valoroso, mas também é belo e de "pé veloz", sabe cantar e assim por diante. Depois de assim restringir o ideal humano, Tirteu prefere ressaltar em Homero a glória do valoroso e a vergonha do vil: quem cai no campo de batalha torna-se até mesmo imortal (9, 32). A razão dessa unilateralidade está no fato de que a sociedade impõe agora ao indivíduo maiores exigências, particularmente Esparta, que, no momento do perigo durante as guerras messênicas, exigiu o máximo de seus cidadãos. A comunidade é o que permanece no tempo e a ela o indivíduo mortal deve sacrificar-se: ele continuará a viver em sua memória. Mas nem mesmo em Tirteu essas pretensões de comunidade dão origem a uma moral de térmitas; nem ele exige o serviço cego e brutal ou o sacrifício servil; ao contrário, exalta a empresa do indivíduo como ato digno de glória. Esse valor da ἀρετή mantém-se vivo, mesmo através das diversas transformações.

Já Calino (no século VII a.C.) interpreta à sua maneira temas da *Ilíada*. Admoesta os jovens de sua pátria a não se abandonarem ao ócio como em tempos de paz:

... a guerra empenha todo o país, pois então partam contra o inimigo[13]. Mesmo agonizante, deve o guerreiro pela derradeira vez vibrar a lança, pois é coisa honrosa e esplêndida combater contra o inimigo, por seu país, por seus filhos e a fiel consorte. E a morte virá quando as deusas do fado a prepararem, fiando... Não é dado ao homem evitar a morte, nem mesmo se descender de antepassados imortais. Muitas vezes, quem foge ao combate e para casa volta, em casa a morte o apanha. E este honra não terá.

O principal motivo pelo qual aqui se recomenda que os indivíduos combatam pelo próprio país e, portanto, por uma vantagem mais am-

12. Fr. 9 D; H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, 435 e ss., nega que a elegia seja de Tirteu e situa-a no último período da idade arcaica; mas faltam, no poema, os elementos da especulação subseqüente sobre a virtude, e não apenas, como nota o mesmo Fränkel (436, 1), o direito e a justiça, mas também ser e aparência etc.

13. Assim se poderia completar uma lacuna do texto.

pla do que a vantagem pessoal, é que estarão assim defendendo também sua própria família dos inimigos. Esse, naturalmente, é um tema homérico mas, em certos pormenores, Calino vai mais longe que Homero. Heitor diz aos troianos na batalha (*Il.*, XV, 494 e ss.):

> Agora todos combateis contra as naves dos gregos. Quem for ferido e cair, deverá morrer. Não é coisa indigna para ele morrer defendendo a pátria. Mas sua mulher e seus filhos terão segurança para o futuro, bem como a casa e os bens, quando os gregos tiverem regressado à pátria.

Diz Heitor: "não é coisa indigna defender a pátria", e Calino: "é coisa gloriosa e esplêndida combater pela pátria" Em lugar da palavra "defender" temos aqui a palavra "combater", e somente aqui o valor da luta é dignamente reconhecido. Depois vem Tirteu e diz, diretamente: "Belo é para um homem forte morrer nas primeiras fileiras, combatendo pela pátria" Ele não exalta somente a defesa e nem somente a luta, mas sim a morte, e não apenas como honrosa e esplêndida, mas como "bela"

Além do mais, Calino e, como vimos, ainda com maior insistência o mesmo Tirteu[14], recomendam o heroísmo em nome da glória e do temor da vergonha; nisso, Calino segue Homero (cf., por exemplo, *Il.* V, 532; VI, 521). Dá-nos, porém, outras razões, igualmente derivadas de temas da *Ilíada*. "A morte vem quando o quer o destino. Muita vez, quem foge à batalha acaba morto em casa" Isso se liga ao que diz Heitor numa situação, porém, totalmente diversa. Ao despedir-se de Andrômaca antes de partir para a batalha, diz Heitor (*Il.*, VI, 486):

> Não entristeças demais teu coração: ninguém me fará descer ao Hades contra a vontade do fado (além do fado). Pois ninguém, vil ou valoroso que seja, jamais foge, depois que nasce, do próprio destino.

Muito diferente é dizer "uma vez também é preciso morrer", como o faz Heitor, pensando no combate em que encontrará a morte, ou invocar essa lei da vida para exortar alguém ao heroísmo.

Em Tirteu, que considera até mesmo "belo" morrer pela pátria, uma reflexão desse gênero, em que se pressupõe que a morte seja um mal doloroso, passa naturalmente para segunda plano. Diz ele: "combater corajosamente e morrer queremos pelo nosso país e pelos filhos, sem nos preocuparmos com nossa vida" (6, 14), ou então: "O valoroso é belo quando tomba nas primeiras fileiras" (7, 30) ou, diretamente: "Cada um deve ir com seu escudo para a linha de frente, considerar sua vida como inimiga e prezar a morte como a luz do sol" (8, 4).

14. Com ele, o incitamento aos jovens transforma-se numa ordem aos cidadãos.

Já a afirmação paradoxal deixa entender qual a real exigência que se faz aqui ao homem, e outros versos do mesmo poema demonstram que Tirteu, nessa ocasião, foi mais além em seu pensamento, porque, pouco depois, encontramos (8, 11): "Os que ficam próximos um do outro e corajosamente se lançam à refrega e nas primeiras fileiras, são menos a morrer" Também esse pensamento deriva de Homero. Mas quando, na *Ilíada*, um capitão admoesta durante o combate (V. 529; XV, 561):

Sede homens e tende coragem, tende vergonha um do outro no combate, pois se os homens tiverem vergonha (respeito, consideração) um do outro, serão em maior número os que se salvam do que os tombam. Aos fugitivos não resta nem glória nem honra.

Essa admoestação é inteiramente lógica e compreensível, pois quando a batalha chega ao auge, é realmente perigoso fugir. Mas Tirteu, ao contrário, busca com este aceno levar os guerreiros para as primeiríssimas linhas; e visto que, com certeza, é ao valor e não à vileza que ele quer exortar, sua máxima "Os valorosos não caem tão facilmente como os vis", implica o pensamento de que a morte seja algo de doloroso. Na interpretação que Horácio dá dessas palavras de Tirteu (*C.*, 3, 2; 13): "Doce coisa e honrosa é morrer pela pátria, a morte persegue também aquele que foge..."[15], vemos que, na ênfase da admoestação, um pensamento grande e profundo ameaça descambar numa frase vazia.

Tirteu é, ao que parece, o primeiro que, ao delinearem-se as diferentes interpretações das ἀρεταί, procura formar uma idéia clara e unitária do que seja realmente a ἀρετή. Mas talvez ainda mais importante é que não se limite a discernir a unidade superindividual, na qual o indivíduo vive e pela qual deve pôr em jogo a vida, na família ou na pátria concreta, mas que procure, pela primeira vez, captar essa entidade de forma mais abstrata (9, 15): "É um ξυνὸν ἐσθλόν, um bem comum, para a cidade e para o povo, que um homem se mostre valoroso na batalha" Aqui se insinua, pela primeira vez, a idéia do Estado.

Fora de Esparta, as máximas de virtude assumem uma direção distinta, embora, mesmo em Atenas, em tempo de guerra, subsista a obrigação de sacrificar-se, se necessário, pela pátria. Também Sólon diz, em suas elegias de cunho exortativo, que os homens possuem virtudes

15. O *dulce et decorum est* tem, evidentemente, esse significado: tanto para o epicurista, que vê no "prazer" o escopo da vida, quanto para o estóico, para quem virtude e honra constituem os valores mais altos, a morte no campo de batalha surge como coisa digna de ser desejada. Inserido nesse contexto, o conceito de "doçura" epicurista (cf., a propósito, Sêneca, *Ep.*, 66, 18 e 67, 15) está em contradição com o que segue: "A morte também persegue o fugitivo", onde a morte não parece ser tão doce. No *Musarion* de Wieland, lemos: "Bela, doce coisa, antes – e isso o diz um poeta que fugiu na primeira oportunidade – doce e honrada coisa é morrer pela pátria; mas também a sabedoria pode aspirar à imortalidade"

diversas, mas não desvaloriza as diversas formas de virtude em favor de uma delas: simplesmente constata que os homens perseguem suas metas por caminhos diferentes. Todos os caminhos são igualmente bons ou maus, mas ninguém avista o fim do seu próprio; só Zeus o conhece. A esse tema da distinção das metas acrescenta-se também o outro tema arquiloquiano da fraqueza e fragilidade do homem que não consegue agarrar-se a nada de duradouro. O fato de Sólon mencionar uma após outra, as ἀρεταί das diferentes profissões demonstra como uma nova sociedade burguesa se vem contrapondo à antiga ordem aristocrática e não mais reconhece o ideal unitário de uma casta dominante. E se essa diferenciação determina um relaxamento do rigor moral e ameaça relativizar o valor ético, Sólon afasta o perigo, introduzindo na reflexão sobre a ἀρετή o conceito do direito punitivo: por mais incerto que seja o caminho do homem, uma coisa, diz Sólon, impõe-se com a segurança das leis naturais: o fato de que a injustiça é punida, se não nos filhos, nos filhos dos filhos. Desse modo, Sólon coliga dois temas distintos: Arquíloco concebera a vida como um contínuo sobe e desce, um grande "ritmo" Sólon vê esse rítmo no direito, na lei: à culpa segue-se a punição. Se Arquíloco dizia: "Toda grandeza está destinada a cair", Sólon diz: "A grandeza unida à injustiça está destinada a cair" É essa justiça o que verdadeiramente dura, e praticá-la constitui a máxima ἀρετή. Quando Sólon se declara assim a favor da justiça, a razão que o impede a agir desse modo já o leva para além de tudo o que Hesíodo e mesmo Arquíloco haviam podido dizer a propósito: Sólon toma posição contra a injustiça não porque tenha sido pessoalmente ofendido nem por ressentimento diante de uma injustiça sofrida. Não defende interesses pessoais em nome do direito, mas defende a ordem e o equilíbrio no Estado. Não é a fraqueza nem o ressentimento que o incitam a buscar um valor de caráter universal no qual encontre apoio (é assim que Cálicles, no *Górgias*, imagina que surja o direito); pelo contrário, o que o move é a idéia instintiva de que cada um deve ter o que lhe compete e um vivo senso da dignidade e do valor do direito. Naturalmente, o senso de justiça de Sólon ainda está ligado à religião: ele crê, com fé inabalável, que os deuses punam a injustiça e, em particular, que Atena proteja sua cidade e, assim, o reto agir receba a recompensa merecida. Mas foi quando teve o poder à disposição que teve ocasião de provar que seu interesse só se voltava para a justiça e não para outra coisa. Sólon praticou o gesto surpreendente de renunciar à tirania que já estava em suas mãos. E foi acusado de estultice e de ignávia por não ter aceitado a "coisa nobre" (assim se definia ingenuamente o poder) que um deus lhe havia dado. Sólon defende-se num poema que chegou em parte até nós: "A pátria respeitei, e o poder e a tirania eu não quis, e disso não me envergonho embora me lancem em rosto de assim ter maculado minha glória. Com a ajuda dos deuses cum-

pri minha promessa; não desejo valer-me da violência da tirania" (fr. 23). E em outros versos (fr. 24), diz: "Poderio e direito tenho reunido e escrevi leis igualmente para o bom e para o malvado, o justo direito a cada um adaptando". A verdade é que o fato de que na Ática dos primeiros séculos um homem a quem coube por sorte o poder não o tenha exercido mas a ele renunciasse por amor à justiça teve conseqüências incalculáveis para a vida jurídica e política da Grécia e da Europa. Não há dúvida de que as conseqüências imediatas de seu ato decepcionaram amargamente o próprio Sólon, a quem coube ver como Pisístrato apoderou-se da tirania, ou melhor, como o povo a colocou voluntariamente nas mãos deste. Mas a idéia à luz da qual Sólon resolvera os contrastes internos da vida política de Atenas e que expressara em seus poemas, isto é, a idéia de que o direito é algo duradouro, superior ao homem e de que o direito e não a violência representa a norma da vida estatal, essa concepção está doravante indissoluvelmente ligada à vida política, malgrado as numerosas vezes que dela se fez mau uso ou que foi posta de lado. Ela ressurge no estado ático do século V e é aprofundada no sentido de que o indivíduo aprendeu a sentir-se responsável pelas próprias ações.

Enquanto em Esparta e Atenas a reflexão sobre as ἀρεταί leva ao reconhecimento da importância do Estado e da justiça, os jônicos Mimnermo e Xenófanes chegam a conseqüências totalmente diversas: a diversidade entre os homens é, para Mimnermo, diversidade na dor: um fica pobre, outro não tem filhos, um terceiro adoece: a única coisa alegre é a juventude e o amor (fr. 1 e 2). E a máxima que ele extrai dessa constatação é: "goza a vida" (fr. 7). Conscientemente, ele renuncia ao útil, à felicidade e à capacidade que duram no tempo ("a honra", segundo ele, só cabe à juventude – fr. 5 -, o velho é odiado pelos filhos e odiado pelas mulheres – fr. 1, 9). Conscientemente, põe de lado toda obrigação para com a comunidade e torna-se unilateral como Tirteu, mas no sentido oposto. A vida perdeu o que lhe conferia solidez. Mimnermo não vê para além do homem nada que tenha duração, só lhe resta o prazer do momento, pois a vida é breve e passageira. Os elementos da moralidade, que até agora foram por nós considerados, não são por ele levados em consideração. Mas como Mimnermo é um verdadeiro poeta, permanecem os seus versos, mais sonoros que os de Tirteu e de Sólon, e permanece seu pensamento sobre a caducidade de tudo o que é belo. A suavidade do discurso, que, em Homero, está escravizada a um escopo objetivo, passa a ter aqui valor próprio, e o conhecimento não conduz à ação mas ao reconhecimento da nulidade de vida. O saber céptico e o fascínio pela forma artística são valores que só mais tarde receberam geral reconhecimento[16]; mas combinam mais com a forma de arte jocosa do que com a máxima ética.

16. Cf. infra, pp. 273 e ss., a propósito de Calímaco.

Como Tirteu, também Xenófanes não dá valor às ἀρεταί apreciadas pelos gregos, como a luta, o pugilato, a corrida; recomenda a "sabedoria" pessoal, mais útil ao Estado. E, na medida em que afirma, a título de recomendação, que ela é "causa de alegria para a cidade", "enche os cofres da cidade" e contribui para uma vida legalmente ordenada muito mais do que o tão admirado exercício físico (2, 19-22), mostra que avalia a ἀρετή, pela medida da vantagem da *pólis*, isto é, do "bem comum", como o chamava Tirteu. Mas seu interesse moral propriamente dito situa-se alhures. Tendo observado que os homens criam os deuses à sua imagem, quer ensiná-los a conhecer uma divindade que não seja pesadamente antropomórfica mas (na medida em que Xenófanes pode formular este conceito) puro espírito. Xenófanes mede deuses e mitos com o metro da virtude burguesa e declara-os inaceitáveis, visto que o espírito não conhece nem avidez nem paixões e só é duradouro, estável, imutável. Se Xenófanes recomenda a sabedoria como a mais alta virtude, é, portanto, importante vermos no que consiste para ele o "duradouro" Conclui-se, assim, que também nesse caso a aspiração à ἀρετή é a aspiração do mortal (como os gregos chamam o homem) à imortalidade.

Todas essas reflexões sobre a ἀρετή, que tendem a determinar o que a coletividade exige do indivíduo, transportam-nos, portanto, do campo moral para o metafísico. De fato, os impulsos egoístas são limitados enquanto endereçados ao útil, ao verdadeiro, ao duradouro, isto é, àquilo que tem existência eterna. Renasce, assim, nessas especulações, um tema essencial da religião olímpica, que concebe os deuses sobretudo como imortais.

O respeito ao próximo era exigido na esfera do Estado e do direito. No direito, essas exigências reduziam-se à proibição de causar dano a outrem. No que diz respeito ao Estado, existia a exortação de combater e, se necessário, de morrer pela pátria. Não encontramos outras máximas que exortem a agir em prol da comunidade: jamais se exige, por exemplo, que as pessoas respeitem obrigações sociais e, menos ainda, que se preocupem com a felicidade dos outros.

Encontramos, portanto, relativamente poucos temas éticos nas máximas de virtude dos primitivos gregos, e isso não decorre apenas do fato de terem elas chegado até nós apenas em parte e nem mesmo de que, neste estudo, tivéssemos sido obrigados a pôr de lado coisas não essenciais. Poderemos provar a validade dessa asserção, retornando àquelas máximas de virtude de caráter religioso que merecem ser consideradas mais meticulosamente.

À punição do malvado por obra do Estado, antepõe-se a espera de uma punição por obra dos deuses e, nesse caso, a punição poderá vir muito tarde. Mas os deuses gregos não emitem proibições e ameaças de forma violenta a tirânica e exigem compreensão mais do que obediência cega e incondicionada. Mesmo as representações escatológicas da pu-

nição dos maus e bem-aventurança dos bons, não têm, do modo algum, para os gregos a importância que, para o cristianismo, têm o Inferno e o Paraíso.

Na origem, também o "freio" moral era um fenômeno religioso: Atena age de jeito que Aquiles freie sua paixão, mas em seguida apela para sua inteligência, mostrando-lhe a vantagem futura. O αἰδώς, o respeito, mantém o homem afastado do impulso violento e também ele tem, na origem, caráter religioso; mas, já em Homero, perdera inteiramente esse caráter e assumira a forma de uma cortesia respeitosa.

Embora ao homem valente se tenham prometido honra e vida bem-aventurada, embora seja ele comparado até mesmo a um deus, o deus pítico, todavia, adverte: γνῶθι σαυτόν, "conhece a ti mesmo!", isto é, "reconhece que és um homem, que um abismo insuperável te separa do Divino" Temos, na era arcaica, máximas análogas: "não tentes escalar o céu inflexível", "não pretendas desposar Afrodite"; numerosos mitos representam o perigo dessa *hýbris*. Mas o mote délfico caracteriza-se por exprimir a máxima em sua forma mais universal, apelando para o discernimento do homem. Essa é a forma mais pura e mais bela de admoestação por parte de um deus grego; aqui, o pensamento da punição e do útil desaparece para dar lugar ao juízo humano.

Esse juízo, porém, pressupõe muitas coisas que, em seguida, não iriam parecer tão simples. Conhecer-se a si mesmo significa limitar-se ao humano e não atravessar as fronteiras do divino, subentendo-se, com isso, um reconhecimento do poder e da magnificência dos deuses; é natural, por outro lado, que o homem aspire a um poder e a um esplendor semelhantes. Pressupõe-se, portanto, de um lado uma fé intacta e, do outro, um ingênuo e vigoroso impulso que aspira a alcançar, por meio da ação, uma felicidade semelhante à dos deuses. Tanto a fé nos deuses quanto a firme confiança na afinidade do homem com o Divino tornam-se menos sólidas no curso dos séculos VI e V.

A fé nos deuses transformava-se aprofundando-se. À medida que os deuses eram medidos pelo metro moral e que se descobria na justiça sua verdadeira essência, eles cada vez mais se elevavam acima do humano e cada vez menos o homem podia aspirar a tornar-se "semelhante aos deuses" Por outro lado, a consciência da multiplicidade das ἀρεταί e a busca da genuína e autêntica ἀρετή tornavam incerto o endereço dessa aspiração.

Mas essa máxima, a mais alta de todas as máximas religiosas e, em geral, de todas as máximas do primitivo mundo grego, não perdeu valor nem mesmo ao caírem os seus pressupostos. Preparou o caminho para um futuro longínquo, e o próprio Sócrates pôde acolhê-la como fundamento de sua moral embora tenha ela transformado os problemas morais na base.

Sócrates representa o ponto de virada do pensamento moral clássico-arcaico para o pós-clássico-helenístico. Censuram-no às vezes por ter abalado a ingênua segurança instintiva e tê-la substituído por estéreis raciocínios, como se de há muito, já antes de Sócrates, a incerteza e a reflexão não tivessem corroído a ação humana, como se os gregos, até Sócrates, se tivessem abandonado alegremente à espontaneidade do instinto.

O "freio" moral nos vem de encontro desde os primeiros tempos, mas o que significa ele se não justamente que o homem se opõe ao instinto e ao impulso? Desde o início, procuram os gregos frear o impulso por meio da razão, servindo-se, portanto, do conhecimento. Se Cálicles, no *Górgias* de Platão, diz que estado natural é aquele em que o forte dá livre curso à sua potência e vive entregue à própria cobiça, isso certamente não tem valor para o homem: só quando os sofistas rejeitaram como convencionais todos os laços da religião e da moral, essa filosofia bélica pôde firmar-se. Em oposição a ela, Sócrates procurou reedificar a moral. Mas a novidade está no fato de que, em suas reflexões sobre o bem, ele não leva em consideração a ação já consumada, e sim, o momento em que ao homem se oferece a perspectiva de uma dada ação, e que a ele, homem, cumpre buscar em si a decisão. Nas máximas de virtude citadas, o admoestador dava prescrições de valor inconteste, bem determinadas no conteúdo, sem que nele se sentisse qualquer traço de conflito e de incerteza. Sócrates não se apresenta com o tom do mestre que sabe e aconselha, apenas exercita, segundo a drástica imagem de que ele próprio se serviu, a arte "maiêutica"; isto é, ajuda a dar à luz o saber que cada um deve extrair de si próprio. Sócrates liga-se, assim, à tragédia ática, que foi a primeira a interpretar a ação sob o ponto de vista da decisão interna, e na qual surgiu a consciência da livre ação. Essa é também a tendência de Sócrates: o homem deve agir em plena consciência e independência; que é o mesmo que dizer: deve esforçar-se por encontrar o bem.

O fato de Tirteu, Sólon, Xenófanes e Mimnermo quererem estabelecer o que seja a verdadeira ἀρετή significa que a unidade da ἀρετή já se rompeu: mas todos eles, ao buscarem precisar novamente a essência da ἀρετή, partem de uma concepção ontológica daquilo que no mundo é o verdadeiro e o duradouro, seja ele o Estado, como diz Tirteu, o eterno imperar da justiça, como quer Sólon, ou a inteligência divina de que fala Xenófanes, ou a própria caducidade de vida, de que fala Mimnermo, e em que só a graça de um poema pode fixar a fugaz felicidade do momento.

O problema que Sócrates não cessa de levantar em todas as ocasiões – "o que é o bem?" – ainda não é atual para o momento. É o imperativo moral que, para dizer com Heráclito, conclui essa evolução: "É preciso seguir o universal" Mas o universal é, também para

Heráclito, o duradouro. É esse universal que se deve, antes de mais nada, descobrir (o que pode ser muito difícil: de fato, pode tratar-se de algo imperscrutável), e as conseqüências vêm depois por si mesmas: ὅρα τέλος, dizia Quílon: atenta para o fim, para a meta! Bastam, portanto, ἔρως καλῶν e δύναμις, como se dizia na era arcaica[17], "o amor ao belo e a força necessária para alcançá-lo", e não são necessários nem responsabilidade, nem livre arbítrio, nem autoconhecimento.

Sócrates não quer exortar à virtude, e sim, ensinar a virtude; não quer impor-se, mas convencer. Todas as máximas de virtude perdem valor; depois de Sócrates tornam-se antiquadas, embora continuem a florescer garridamente. Aqui se exaure, portanto, o nosso tema.

Mas visto que todos os problemas concernentes à virtude permaneceram em suspenso, ainda queremos ver como os temas fundamentais das máximas éticas se encontram em Sócrates, pois, embora nele tudo assuma um aspecto novo, os antigos temas reafloram também na sua filosofia, naturalmente apenas como elemento necessário de toda e qualquer investigação filosófica sobre a virtude.

O fato de Sócrates não haver deixado nada escrito faz com que freqüentemente seja difícil separar o pensamento socrático do de Platão e de Xenofonte, que foram os principais intérpretes de seus ensinamentos. Mas como o que nos interessa é ver como a filosofia moral criada por Sócrates se distingue de tudo *o que era antes*, e para tanto o que importa é salientar a guinada decisiva mais do que a personalidade de Sócrates, esse problema não tem para nós muita importância.

Creio eu que se pode determinar o ponto em que Sócrates inicia suas investigações sobre a moral[18]. A Medéia de Eurípides diz: "Eu sei quão grande é o mal que estou prestes a consumar, mas mais forte é a minha paixão" Sócrates objeta: "Quem não conhece o bem não pode fazê-lo. Tudo se resume em saber verdadeiramente o que é o bem. Ninguém faz o mal voluntariamente"

Sócrates exige algo de muito alto que só a poucos homens é acessível. Quer que as paixões e os impulsos estejam completamente sujeitos ao controle do juízo. Os pressupostos históricos dessa exigência são mais ou menos os seguintes: o antigo contraste homérico entre νοῦς e θυμός, isto é, entre o espírito que vê e o espírito que se move, é desenvolvido, já desde Arquíloco, no sentido de uma oposição das forças da alma, da paixão e da razão, que ordena e freia, quando diz que domina o seu θυμός com o conhecimento da contínua alternância da sorte (cf. supra, p. 66); e com a palavra σωφροσύνη (sensatez) fora designada aquela particular região que abrange a atividade prática e

17. H.Fränkel, *Gnomon.*, 1930, 13 e *Philosophie und Dichtung*, 397, 9; 604, 11.
18. Cf. supra, p. 130.

moral. Quando diz: "Mas mais forte é a minha paixão", Eurípides parafraseia uma expressão que surgia então na Ática: "sujeitar-se a um desejo" (ἡττᾶσθαι). Sócrates contrapõe a essa passividade a sensatez como "domínio" (ἐγκράτεια)[19], e a liberdade da alma consiste para ele no fato de que sabemos o que é verdadeiramente útil, e não nos tornamos dependentes do que não tem valor[20] Igualmente antiga é a idéia de que o bem, para tornar-se aceitável, deva ser concebido como útil: mas já que o útil verdadeiro é a virtude, basta que a conheçamos. Juntamente com o conceito de livre querer, Sócrates também acolhe do direito ático[21] a distinção entre voluntário e involuntário, necessária ao ato da decisão consciente que a tragédia ática nos fez conhecer. Mas, aqui, voluntário significa: com conhecimento e mesmo com não conhecimento do útil.

Quando Sócrates faz do fato da "decisão" o ponto crucial de suas reflexões sobre a ação, tem diante dos olhos a imagem de alguém que se encontra numa encruzilhada e deve escolher entre o caminho da esquerda ou o da direita. Essa imagem dos dois caminhos foi introduzida por Hesíodo nas reflexões sobre a virtude, mas só com Sócrates passa ela a desempenhar uma função decisiva, na medida em que representa o homem na angústia e sob a pressão da escolha[22]. Estamos habituados a considerar a vontade como a causa motriz da ação. Mas essa idéia da vontade em contínuo movimento é estranha aos gregos, aos quais falta, de modo geral, uma palavra que corresponde ao nosso verbo "querer". θέλειν significa "estar pronto, estar disposto a alguma coisa", e βούλεσθαι significa "ter em vista algo (mais) digno de esforço" Uma indica a vontade subjetiva, em certo sentido uma espontaneidade sem direção particular, a outra, um desejo ou um projeto (βουλή) direcionado para um determinado objeto e, portanto, algo muito afim com a noção de útil. Nem uma nem outra indicam a inteireza da vontade, a aspiração ativa do sujeito em relação ao objeto (o mesmo vale, de resto, também para os verbos gregos de "agir")[23] Ambas as palavras não só não correspondem à nossa concepção da vontade, como nem mesmo correspondem à situação específica considerada por Sócrates, isto é, àquele ponto em que a vontade se manifesta no ato moral da decisão. Mas Aristóteles exprime uma idéia socrática quando diz que no início da ação está a προαίρεσις (*proaíresis*) (*Eth. Nic.*, 1139 a 31), a "escolha". A vontade apresenta-se, assim, de forma mais clara, mais unitária do que a nós, na medida em que aparece concentrada, no momento da

19. W. Jaeger, *Paideia*, 2, 103.
20. Cf. Xen., *Mem.*, 1, 2, 5 e ss.
21. Cf. K. Latte, *Archiv f. Rel.-Wissensch.*, 1920, 268 e ss.; C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, 345.
22. Cf., infra, pp. 250 e ss.
23. Cf. *Philologus Suppl.*, 20, 1, 17 e ss.

escolha, entre duas possibilidades[24] O ato moral é, por conseguinte, não a boa vontade mas a escolha do bem[25]

Ao colocar a aspiração ao bem na escolha, isto é, num decisivo sim ou não, Sócrates faz com que seu pensamento moral adquira uma particular consistência e, ao mesmo tempo, um certo radicalismo, também acentuado pelo fato de que ele desenvolve o tema ático da escolha e da aspiração a uma meta, com os recursos da filosofia da Jônia e da Magna Grécia. Embora Sócrates diga que o bem corresponde ao útil, não se refere com isso à vantagem pessoal, que, para ele, é apenas um útil aparente, mas sim ao "verdadeiro" útil. Já nos tempos mais antigos, o cálculo servia para a determinação do útil. Ora, se Sócrates não mais concebe o "o útil" no sentido do proveito ordinário, mantém-se firme, porém, na exigência de que útil seja conhecido. E como não se trata aqui de um útil aparente, mas do verdadeiro, exige ele também um verdadeiro conhecimento e não apenas um conhecimento aparente. Portanto, serve-se ele aqui daquela distinção entre ser e parecer, entre pura opinião e conhecimento verdadeiro, à qual Parmênides chegara através do problema do conhecimento do mundo externo. Contra a aparência e a opinião, ele se declara pelo ser e pelo saber. Mas o contraste entre saber e opinião é, em Parmênides, essencialmente distinto, fundado que está na oposição entre pensamento e percepção sensível, que não funciona em relação ao bem e ao útil.

O mesmo vale para a felicidade: Sócrates rejeita a felicidade falsa e exige a verdadeira. Mas a verdadeira felicidade – e aqui ele invoca concepções mais antigas – é a felicidade duradoura. Felicidade duradoura não pode ser, porém, a felicidade do corpo, que é transitório, mas somente a felicidade da alma, que é imortal. Aqui, Sócrates acata concepções filosófico-religiosas semelhantes às desenvolvidas pelos Órficos e pelos Pitagóricos, as quais pressupõem aquela distinção entre o corpo e a alma que só se formou nos tempos pós-homéricos. O fato de Sócrates considerar todos os instintos e paixões como apetites físicos e atribuí-los àquele mundo das aparências contra o qual se posiciona, faz com que ele seja mais radical do que os que, antes dele, haviam recomendado a σωφροσύνη como dominadora das paixões, pelo menos em teoria, visto que, praticamente, aqui como em outras partes, ele se absteve de toda e qualquer forma de radicalismo: não foi asceta, malgrado sua grande moderação e força de controle.

A σωφροσύνη era uma espécie de intuito moral, capaz de manter o equilíbrio da vida são, que, "dando ouvidos à natureza", como se diria

24. O fato de os gregos conceberem o que chamamos de vontade, ora sob um ângulo afetivo (νοῦς), ora sob um ângulo teorético (θυμός), não é coisa que mereça aqui ser levada em consideração.

25. Com relação às primeiras formas da concepção de "boa vontade", em Demócrito, cf., infra, p. 240.

com Heráclito, cria medida e harmonia. Sócrates estava tão influenciado pela idéia de Parmênides (idéia que este último concebera através do problema do conhecimento do mundo externo e ante a dificuldade de entender o movimento dos corpos) de que apenas o pensável é duradouro, que só reconhecia como duradouro o pensamento, sem nem mesmo indagar se os instintos e o prazer teriam alguma relação com o duradouro, com o incorpóreo, em suma, com a vida, ou seja lá como a queiramos chamar. Mas esses problemas não são de interesse vital nem mesmo para as antigas máximas de virtude, nem poderiam tornar-se vitais em Sócrates, já que este parte do fato radical da decisão que coloca um nítido contraste entre bem e mal, e além do mais concebe o bem teleologicamente, como uma meta. A conseqüência lógica disso tudo é que, enquanto existe um só bem, existem muitas formas do mal. Trata-se agora de conhecer esse único bem. E quem diria que esse modo de ver não seja plenamente justificado? Mas que seja este o único modo possível de considerar a virtude, isso já é uma outra questão, questão que se pode propor sem com isso suscitar a suspeita de que se queira opor a vida ao espírito.

Para determinar com mais precisão o conhecimento da virtude, Sócrates não pode partir do cálculo do útil, visto que o "verdadeiro" útil nada tem a ver com a "quantidade" do útil concreto, e não pode nem sequer partir da *sophrosýne*, já que o objeto desta não é o "bem", mas a saúde, a harmonia, o acordo dos contrários. Não pode tampouco seguir o caminho de Parmênides, que conduz à realidade do mundo exterior. Como modelo do conhecimento teleológico, Sócrates apresenta (e também isto é novo nele) a imagem do artífice. Assim como o marceneiro deve saber o que é uma boa mesa antes de poder construir a sua mesa, assim também o homem deve antes saber o que é o "bom" para poder agir bem. Quem possui esse conhecimento técnico e artesanal não poderá (e a identidade do bem e do útil torna a conseqüência ainda mais lógica e natural) senão fazer o bem.

Essa imagem do ofício vem a Sócrates já com a palavra ática que significa "saber", ἐπιστήμη (*epistēmē*), a qual não compreende apenas o lado teórico como as palavras jônicas que indicam saber e conhecimento, mas também o lado prático, isto é, saber e poder conjuntamente, e serve justamente para designar a habilidade nas profissões manuais[26] Já por essa concepção do saber Sócrates se encaminha para uma determinada direção, já a partir de então está implícito no saber um interesse prático, um interesse pela moral, como aquele que Sócrates é o primeiro a introduzir na filosofia grega. A filosofia precedente, que se desenvolvera na Ática, na Jônia e na Magna Grécia, está orientada para a concepção teorética do mundo externo.

26. Cf. *Philologische Untersuchungen*, ed. por U. von Wilamowitz, Bd. 29, 81.

Por meio dessa concepção do saber modelada sobre os ofícios manuais, Sócrates explica a finalidade da ação humana, o elemento teleológico. Assim como o operário executa aquilo "de que tem conhecimento (prático)" (ἐπίσταται), que aprendeu no ofício específico que deve conhecer, assim também Sócrates exige para cada ação um conhecimento específico que lhe determine a execução. O fim, o bem ou a virtude, não representa, portanto, apenas um "valor" objetivo, como nas máximas de virtude, e sim a realização do que é "próprio" a cada um. O τέλος ("fim") não está tão solidamente fixado na consciência do homem a ponto de ficar totalmente "visível", como o concebe a máxima de Quílon: "Fica de olho no fim", mas é algo que se realiza na ação, com base em conhecimentos adquiridos metodicamente, e a partir dos quais, depois, se desenvolve a capacidade. Levar a termo aquilo que é "próprio" a cada um, τὰ ἑαυτοῦ πράττειν[27], é, pois, para Sócrates, o princípio de todo ato moral, e com essa afirmação liga-se ele a algo profundamente arraigado na concepção da ἀρετή como habilidade e capacidade (já a primitiva lírica falava das diversas ἀρεταί dos homens), mas que com ele se torna independente do juízo dos outros, da glória e da honra. Não é a opinião dos outros que deve determinar o homem, ainda que seja a opinião dos entendidos, isto é, dos bons e dos justos. Cada um deve conhecer a si mesmo e desenvolver o que é "próprio" da natureza, sem preocupar-se com as coisas alheias, enquanto não veja com clareza as próprias. Mas também o ocupar-se com os negócios públicos faz parte da "versatilidade" por ele rejeitada. Embora o pensamento de Sócrates seja determinado pela preocupação com o Estado, embora seja ele sempre impulsionado pela constatação de que os que conduzem o Estado não conhecem o bem, a questão de saber o que seja o bem para o Estado é, todavia, para ele, um problema de segunda linha. Não se intromete em políticas com idéias de reforma e, menos ainda, com idéias revolucionárias. Reconhece as exigências do Estado, ao qual ele mesmo serviu como soldado e como magistrado, e às suas leis obedece. Diante da religião tradicional, o mesmo comportamento: não toca nas instituições existentes, embora as considere superadas. Enquanto o bem não seja realmente conhecido, tenciona conservar o respeito pela tradição. São estranhos a ele não só todo e qualquer radicalismo que rejeite como más as formas constituídas, mas também a esperança de que sejam elas substituídas por algo melhor. Estabelece, porém, as mais severas exigências no tocante à sua própria ἀρετή. Aqui tornamos a encontrar, essencialmente aprofundadas, as exigências de Tirteu: na *Apologia* de Platão (28 B e ss.), diz ele que para agirmos retamente devemos, como os heróis diante de Tróia (sobretudo como Aquiles), não cuidar da própria vida.

27. Plat., *Carm.*, 161 B; cf. *Apol.*, 36 c.

Onde o homem por si mesmo se pôs, na crença de que aquele seja o seu verdadeiro lugar ou onde o pôs seu superior, lá deve ele, a meu ver, permanecer, desafiando todos os perigos, não devendo temer nem a morte nem outra coisa mais do que a desonra.

O conceito da ἀρετή estende-se, assim, a toda reta ação, naquela forma severa que conhecemos desde Homero até Tirteu e que requer até mesmo o sacrifício da vida, quer se trate de um dever livremente assumido quer da execução de uma ordem. No caso do dever livremente assumido, é importante que o homem esteja convicto de que está no lugar certo. Cabe, portanto, ao conhecimento decidir sobre o certo. Mas, para obter um conhecimento verdadeiro sobre o ato certo considerado isoladamente, antes é preciso saber o que é o bem. Aqui, porém, é o próprio Sócrates que confessa não ter chegado a conhecimento algum, e a conclusão de todo o seu saber é: sei que nada sei. Todavia, isso não lhe saciou a sede de conhecimento nem o tornou céptico, pois, malgrado seu "nada saber", continuou firme na convicção de que a virtude podia ser ensinada. A eterna aspiração ao saber, a indagação e a reflexão como atitude própria do filósofo, aparece em Sócrates de forma ainda mais decisiva do que em Heráclito e em Parmênides, porque, no fundo, estes últimos constróem uma doutrina dogmática.

O filosofar de Sócrates não foi inútil; ele determinou o "caminho" do pensamento, o método, com maior precisão do que aqueles que o precederam.

Se, até então, à pergunta "o que é a virtude?" se havia respondido a "coragem" ou a "justiça" ou a "sabedoria", Sócrates pergunta: qual o elemento universal, o Bem, que faz da coragem, da justiça e assim por diante, outros tantos bens? Quando Sócrates conversava, como era seu costume, com os homens no mercado para perguntar-lhes o que era o bem, eles lhe respondiam, como aparece já nós primeiros diálogos de Platão, mencionando esta ou aquela virtude; mas escapava-lhes o significado universal do problema. Era daqui que ele tomava impulso, buscando aquilo a que chamaríamos "conceito", e dessas suas reflexões desenvolveu-se posteriormente a lógica. Na realidade, nesse campo, o problema do "universal" é muito mais candente do que quando falamos de coisas "comuns" como cavalo, homem e assim por diante; o universal é aqui sumamente problemático. Quando quero chegar ao conceito universal de "cavalo" procuro algo que compreenda em si cada um dos cavalos que me são dados através dos sentidos. No que diz respeito ao bem, a coisa é muito mais difícil. Se no momento da decisão, eu me pergunto: "o que é o bem?", refiro-me com isso a algo de determinado que desejaria realizar, mas esse algo de determinado é um fim, uma coisa que só me é dada no pensamento. Se então me pergunto o que é o bem em geral, busco uma resposta que não determine o bem apenas para um situação isolada, mas para todas as possíveis situações nas quais me caiba decidir: busco, portanto, um conceito universal para algo que não me é

dado de forma concreta, mas que, por sua vez, existe apenas no pensamento. Essa dificuldade parecer-nos-à ainda mais evidente se pensarmos na forma com que se apresenta o conceito de "bem", relativamente a outros conceitos universais, por exemplo ao conceito de "cavalo" O valor universal de "cavalo" é-nos dado, em primeiro lugar, por formas predicativas tais como: este é (um) cavalo (a propósito, cf. infra, pp. 233-234). Mas o "bem" não se apresenta em semelhantes expressões, visto que não se refere a algo que seja empiricamente dado, e sim, no momento de incerteza diante da ação, quando nos é perguntado: "o que é o bem?". Não se tinha consciência do "bem" antes que os valores da ação começassem a tornar-se problemáticos. Pela primeira vez ele aflora na pergunta "o que devo fazer?" que o herói trágico se faz, e torna-se objeto da filosofia no problema de Sócrates: "o que é a virtude?" O bem é "descoberto" no momento em que nos perguntam o que é o bem; nesse problema, que exige uma resposta, é que ele adquire existência.

A pergunta, até o ponto em que seja permitido tratar o conceito universal do "bem" por analogia com os conceitos de espécie como "cavalo", introduzir-nos-ia na problemática da doutrina platônica das idéias, apresentando-nos a perspectiva de um problema ulterior: que dificuldades pode gerar na filosofia a passagem de um modelo para outro de gênero diferente, e se essa passagem seria, de modo geral, legítima. Quando Sócrates, para explicar o que seja conhecimento do bem e do útil, compara esse conhecimento ao conhecimento de um ofício, eis que nasce uma séria dificuldade, pois o bem, para o artífice, é uma mesa boa ou algo semelhante e, portanto, um objeto, mas não é um objeto para aquele que age moralmente. As dificuldades aumentam quando ele relaciona a esse conhecimento do bem a distinção entre verdadeiro conhecimento e simples opinião, estabelecida por Parmênides num campo inteiramente diverso, ou quando fala mais exatamente do útil verdadeiro e do útil aparente, referindo-se, assim, ao parecer de Parmênides sobre o ser verdadeiro e o ser aparente, e considera, depois, essa distinção como equivalente à outra (extraída de modelo inteiramente diversos), entre felicidade duradoura e passageira, entre a felicidade da alma e a felicidade do corpo. Sócrates faz do problema da virtude uma questão importante, mas isso o leva a complicações, pois este é um problema de que só se pode tratar com base em analogias, necessariamente incertas.

Todos os conceitos que haviam tido parte importante nas máximas de virtude tornam-se problemáticos, na medida em que Sócrates os acolhe a todos e os transforma entrançando-os uns aos outros, e unindo-os também a outros conceitos da filosofia pré-socrática. E Platão foi ainda mais longe.

O útil torna-se o "verdadeiro" útil; mas o que é o "verdadeiro" diante do "aparente"? A felicidade torna-se felicidade da alma duradou-

ra, mas o que é a alma? A justiça não é mais (como em Sólon, por exemplo) manutenção da ordem e justo equilíbrio, isto é, ausência de injustiça, e sim um dever positivo imposto à ação do homem; mas o que é então, de um modo geral, a justiça? A virtude é o "bem" mas o que é esse conceito universal? Honra e glória só têm valor quando outorgados pelos justos: mas que são os justos? O autoconhecimento não mais se apóia no ideal de uma classe solidamente constituída, como no caso do nobre que podia lembrar-se de que era um nobre (ἀνὴρ ἐσθλὸς). Não existe um Estado, uma comunidade religiosa ou qualquer associação que imponha seu próprio útil como valor normativo. O eu está desnorteado diante de um Universal que lhe escapa.

Apesar disso – e aí está sua verdadeira grandeza –, Sócrates não cai no niilismo. Para tanto, três coisas lhe dão sustentação inabalável, três coisas que já antigas máximas de virtude nos haviam feito conhecer e que nele reemergem de forma mais pura, como elementos fundamentais da moral.

A primeira é o demônio, a voz divina que o põe em guarda contra o mal. O demônio representa aquele elemento moral a que demos o nome de "freio" e do qual vimos surgir, na comunidade dos homens, o "direito", que se opõe ao "dano" por meio de um poder que atua de forma supra-individual e incondicionada.

A segunda é a fé absoluta no significado de uma ação conduzida em conformidade com o que se julga ser o bem, e no valor da tarefa que todo homem tem na vida e que não lhe foi conferida por brincadeira. Sócrates selou esse ensinamento com sua morte.

A terceira é a convicção de que o homem participa do universal e do duradouro através do conhecimento; tem, portanto, o dever de colocar todo o empenho, a honestidade e a coerência no conhecer, ainda que não possa chegar a um saber perfeito. Esse é o meio para ampliarmos os confins da personalidade e atingirmos a felicidade.

Essas verdades Sócrates não as ensinou nem viveu com fanatismo feroz, com rígido pedantismo e em tom solene, mas com claro bom senso e com simplicidade perpassada de pacata ironia, certo como estava de que ele, este Sócrates terreno, era apenas uma parte imperfeita do Todo e que também sua ação e seu saber não eram senão uma limitada tentativa de conquistar o bem. Limitada, na medida em que é apenas de forma limitada que pode o universal ser conhecido pelo homem.

11. Símile, Comparação, Metáfora, Analogia; a Passagem da Concepção Mítica ao Pensamento Lógico

1. Antes de entrarmos no estudo histórico que deverá indicar-nos a passagem da comparação mítica e do símile* homérico às deduções analógicas, científicas e filosóficas, será útil vermos em quais ocasiões, na língua corrente, isto é, na língua não poética e não filosófica, apresentam-se com particular freqüência ou são absolutamente necessárias as comparações[1]

Quando indicamos as coisas do mundo que nos circunda com substantivos, com "nomes comuns", passamos, desse modo, a estabelecer confrontos. Se dou a este e àquele animal o nome de "cavalo", isso significa que os coloco, malgrado certas diferenças, como iguais. Na denominação de animais, ou mesmo de plantas, esse confronto não encontra dificuldades fundamentais; todo cavalo é cavalo como qualquer outro o pode ser; isto é, cada cavalo, considerado isoladamente, é, em tudo e por tudo, cavalo, sem que achemos necessário demonstrá-lo ou duvidar disso. Pode-se, assim, estabelecer com facilidade outros confrontos: o asno e o cavalo são semelhantes um ao outro, mas têm diferenças específicas – passamos, assim, a denominações de caráter mais geral (por exemplo, "ungüiculado") e podemos passar desta para outras ainda mais gerais, como: mamíferos, ser vivente; e, refazendo o caminho e determinando, de quando em quando, as "diferenças específicas", retornar em seguida à categoria e à espécie. Esse procedimento foi adotado por Platão na lógica: a definição determina o gênero superior e a diferença específica.

* A distinção entre "comparação" e "símile", que não está registrada em nenhum dicionário, é devidamente esclarecida pelo autor na p. 103. (N. da T.)

1. Para a parte seguinte, cf. também: *Der Aufbeau der Sprache*, Hamburg, 1952, em especial as pp. 151 e ss.

No reino das plantas e dos animais, esse procedimento encontra sólido respaldo nas classificações da natureza orgânica. Ao processo lógico corresponde, segundo nossa concepção, a árvore genealógica das formas vivas da natureza. A diferença reside apenas no fato de que, na natureza, abaixo do universal, apresentam-se os mais variados subgrupos segundo as diferenças específicas, que podem ser numerosas e multiformes, ao passo que a lógica reconhece apenas a bipartição, segundo a qual um *quid* determinado "é" ou "não é": *tertium non datur*. Com os outros nomes comuns, esse procedimento torna-se mais difícil. As determinações de partes do corpo ou de plantas, como mão, casco, ou folhas, ainda encontram certo apoio nas respectivas formas determinadas da natureza orgânica, mas não é possível executar aqui, senão com muitas limitações, a operação lógica da *diaíresis* ou "divisão" platônica.

Na denominação das coisas fabricadas artificialmente, a univocidade do objeto já é mais incerta, visto que, por exemplo, as cadeiras, as tenazes e as casas diferem mais entre si do que as folhas ou os brotos das plantas, e além do mais, sempre existe, nesse campo, a possibilidade de construir novos objetos que não se adaptem ao gênero preestabelecido. Outras dificuldades aparecem relativamente a outras denominações como rio, monte, nuvem (como é possível estabelecermos os limites entre elevação, colina, monte, montanha, entre riacho, rio, torrente, entre vapor, névoa, nuvem?)[2].

Existem, por fim, nomes comuns que indicam coisas que não têm uma forma bem delimitada, como água, ouro, madeira – isto é, os substantivos que indicam matéria. Os juízos "isto é uma mesa" como "isto é madeira" podem referir-se a um mesmo objeto; logicamente, porém, são totalmente distintos. A idéia do cotejo existe também no juízo "isto é ouro", mas se nos perguntarmos o que é na verdade o ouro, essa pergunta nos levará numa direção inteiramente distinta da pergunta que tende a estabelecer o que seja o cavalo; a primeira, erigida a problema científico, leva-nos à filosofia jônica da natureza e à pesquisa do ἀρχή (*arkhḗ*, começo, princípio) e, mais além, à doutrina dos elementos; a segunda, à zoologia e a suas árvores genalógicas.

Além dos nomes comuns, existem dois outros gêneros de substantivos: os nomes próprios e os nomes abstratos. No campo dos nomes próprios, a relação adquire um valor diferente, visto que a proposição "este é Sócrates" não tem o valor de um verdadeiro juízo: não exprime um conhecimento, mas apenas um ato de reconhecimento[3] A pergunta "quem é Sócrates?" não leva a "conhecer", mas

2. Cf., infra, nota 8, p. 199.

3. Naturalmente, a frase refere-se à pessoa de Sócrates e não, por exemplo, a seu retrato.

apenas a "compreender", não tende para a subsunção do objeto a um gênero, como ocorre com os nomes comuns, mas procura captar a unidade da pessoa como uma determinada possibilidade do ser humano. A experiência e, junto com ela, o confronto são também aqui necessários mas, nesse caso, colocam-se em confronto atitudes, destinos humanos, qualidades – coisas, portanto, não materiais, mas abstratas. A formação dos abstratos obtém-se sobretudo através da substantivação da forma verbal e adjetiva (cf. infra, p. 234). Nesse campo, outra possibilidade nos é oferecida pela metáfora, na qual temos outra forma de confronto.

Naturalmente, conhecem-se com o nome de metáfora muitas formas que não passam de formas derivadas, onde não é possível reconhecer a forma específica do confronto metafórico. Se tomarmos como exemplo de metáfora a palavra "pena"[4] (em alemão, *Feder*) que empregamos em sentido "translato" como pena de escrever (em alemão também como "mola"; por exemplo *Uhrfeder* = mola de relógio), veremos que esse uso "metafórico" da palavra deriva do fato de que antigamente as pessoas escreviam com uma pena de ave que, apesar de posteriormente ter sido substituída por um objeto de aço, conservou seu nome primitivo. Do mesmo modo, no que diz respeito à palavra alemã *Uhrfeder*, ter-se-á anteriormente empregado uma pena de ave para escorar alguma coisa com uma certa elasticidade; também nesse caso, introduziu-se em seu lugar uma mola metálica (em alemão, *Stahlfeder*) mas manteve-se o nome antigo. Essas "metáforas" refletem um processo histórico-cultural, isto é, a substituição da pena por outra coisa qualquer: não se trata, portanto, de um problema lingüístico, mas histórico.

O mesmo se pode dizer de outra forma de metáfora dada pelo verbo alemão *sprengen* (= "fazer ir pelos ares", "fazer explodir"; "aspergir", "borrifar" e também "saltar através", "atravessar galopando")[5] O alemão diz *man sprengt den Rasen* (= regaram o campo); *man sprengrt eine Brücke mit Dynamit* (= fizeram uma ponte ir pelos ares com dinamite; *Reiter sprengen über die Strasse* (= cavaleiros atravessam a rua a galope). Também aqui, os diferentes significados da palavra apresentam um problema histórico e não um problema lingüístico – filosófico. *Sprengen* equivale a *springen lassen*. Se voltarmos agora à palavra originária *springen* (saltar), teremos em mãos uma metáfora mais verdadeira e interessante. Se dizemos *das Wasser springt* (a água jorra), *das Dynamit (und die Brücke) springt* (a dinamite explode, a ponte salta pelos ares), essas são expressões nas quais se revela um uso "translato" do verbo *springen* que conserva sempre uma relação com o sentido "próprio" da palavra: surge aqui, clara-

4. Cf. Hans Lipps, *Die Verbindlichkeit der Sprache*, 1944, p. 66.
5. H. Lipps, *op. cit.*, pp. 67 e ss.

mente, um problema que estava oculto na derivação *sprengen*. Um processo histórico-lingüístico para a palavra *sprengen* (fazer saltar pelos ares, fazer explodir, regar e saltar atravessando) e um processo histórico-cultural, no caso da palavra *Feder* (pena, mola), conduziram não à formação de "metáforas", mas a novos significados da palavra. Quando em alemão usamos a palavra *Uhrfeder* (mola do relógio) ou a palavra *Schreibefeder* (pena de escrever), esses dois significados tornaram-se para nós independentes do significado primitivo da palavra que indicava uma pena de pássaro, dando origem a homonímias que não se diferenciam substancialmente daquelas do tipo *Tor* (idiota) e *Tor* (portão). O fato de que, no caso de *Feder*, os diferentes vocábulos tenham constituído, na origem, um vocábulo único e que essa relação etimológica esteja também patente para nós, é coisa aqui absolutamente irrelevante. Assim, se digo: *einen Rasen sprengen* (regar um campo), *eine Brücke sprengen* (fazer uma ponte saltar pelos ares), *ein Pferd sprengt* (um cavalo passa galopando), ainda estou usando vocábulos diferentes. Mas se eu disser: *das Pferd springt* (o cavalo salta), *die Fontäne springt* (a fonte jorra), *das Dynamit springt* (a dinamite explode), estarei usando sempre a mesma palavra, *springen* (saltar), que emprego em sentido próprio ou em sentido translato.

No campo dos nomes comuns, encontramos autênticas metáforas do mesmo gênero, quando dizemos em alemão: *Fuss der Lampe* (suporte, literalmente, pé da lâmpada), ou então *Kopf der Stecknadel* (cabeça, lit., cabeça do alfinete). Posso falar do "pé" (*Fuss*) da lâmpada, na medida em que, sobre ele, a lâmpada se sustém: ele serve para ela de um "verdadeiro" pé. Não é a mesma coisa se digo *Kopf der Stecknadel* (cabeça do alfinete): ela não lhe pode servir como uma "verdadeira" cabeça, mas tem o "aspecto" de uma cabeça: é redonda, está numa extremidade, e assim por diante.

A metáfora refere-se, portanto, à função ou à semelhança da impressão[6], ou seja, à atividade ou às qualidades, isto é, a algo que indicamos principalmente com um verbo ou com um adjetivo. E somos assim induzidos a nos perguntar que função desempenha a comparação entre os verbos e os adjetivos, e, ainda que as metáforas obtidas com *Fuss* (pé) estejam expressas com substantivos, seu significado só pode ser esclarecido com base em outros campos da língua. Também as expressões verbais ou adjetivas baseiam-se evidentemente em confrontos. Esta ou aquela atividade (ou qualidade) são semelhantes entre si, e por isso indicamos a ambas, por exemplo, com a palavra "saltar" (para a atividade) e com a palavra "azul" (para a qualidade);

6. Refere-se, sobretudo, à afinidade da impressão física e, mais particularmente, à do olho, de modo que a "evidência" é o tema que, com maior freqüência, retorna em metáforas desse tipo.

mas "saltar" e "azul" não são conceitos universais, aos quais se possam subordinar os fenômenos isolados, como os objetos a um nome comum. Um leão é sempre, em tudo e por tudo, um leão; todo leão é, neste caso, "sempre a mesma coisa"; nenhum leão é um não-leão. Aqui só vigora o claro sim ou não, "o ser" ou "o não ser". No que diz respeito à qualidade, pelo contrário, o "azul", por exemplo, pode esfumar-se no vermelho ou no verde, um azul pode ser mais claro do que outro. E na atividade expressa pelo verbo "saltar", apresentam-se casos-limites e formas de transição para atividades afins, como correr, saltitar, precipitar-se, e assim por diante. A univocidade dessas denominações é, em linha de princípio, inferior à dos nomes comuns como rio, monte e nuvem[7]

As qualidades podem ser simples ou mistas; por isso, podemos estabelecer seu grau comparando-as a outras (por meio da "comparação"), podemos fixar-lhes a "gradação" com um confronto: branco como a neve ou, exagerando, "mais branco que um ovo" (Safo, fr. 139)[8], mais pálido que a erva (χλωροτέρα ποίας, Safo, 2, 14), doce como o mel (em Homero), veloz como um cavalo ou como um pássaro (muito freqüentes a partir de Homero. Esses confrontos, os mais antigos de todas as línguas e de toda a poesia, servem sobretudo para pôr em evidencia a pureza ou a intensidade de uma qualidade, e a lírica grega usa-os principalmente (como as comparações com os deuses e os heróis) com o objetivo de exaltar a pessoa que é feita objeto do canto.

Xenófanes foi o primeiro a expressar a relatividade das qualidades: "se Deus não houvesse criado o louro mel, os figos pareceriam muito mais doces"(fr. 38); mais tarde, isso levará ao cepticismo em relação à percepção sensível (cf. infra, pp. 238 e ss.). Daí surgem também outros problemas, como o paradoxo do "monte"(= grande quantidade de): dois grãos já são "muitos"? ou três? Ou então quatro?[9]

Uma certa ordem e uma certa possibilidade de orientação no domínio das qualidades são-nos dadas, antes de mais nada, na ordem natural das nossas percepções sensíveis: a vista distingue o claro e o escuro e as cores do vermelho ao violeta, e os outros sentidos fixam respectivamente os graus da escala correspondente. O espaço e o tempo tornam-se acessíveis à nossa mente mediante os conceitos de "grande" e "pequeno", e conseqüentemente, estabelece-se um sólido suporte sobre o qual podemos construir[10]

7. Os nomes de tais coisas "amorfas" mudam segundo determinadas propriedades, sobretudo segundo a grandeza; a falibilidade deles remete novamente, portanto, à dos adjetivos. O mesmo vale também para as palavras pedaço, monte, gleba, com as quais indicamos a matéria (relativamente) informe: um pedaço de madeira, um monte de ouro, uma gleba de terra.

8. Para expressões do gênero, cf. também Teócrito, 11, 2 e ss., Virg, *Égl.*, 7, 37 etc.

9. Cf. nota 7, acima.

10. Com relação a outras "sensações", cf. infra, pp. 238 e ss.

No domínio dos verbos, a dificuldade é maior. Entre as infinitas atividades possíveis, caracterizamos com verbos especiais somente algumas, típicas e amiúde recorrentes, e as inúmeras outras são, bem ou mal, indicadas com esses verbos. As múltiplas possibilidades de movimentos, ações, atitudes e estados, são colocados à força no esquema de uma classificação mais violenta e arbitrária do que aquela a que estão sujeitas as qualidades ou as coisas. Dizemos que uma pessoa está "sentada" ou "deitada", mas para todos os outros estados intermediários existentes entre "sentar" e "deitar" não temos um verbo que os possa exprimir. Contudo, se diante de uma determinada atitude podemos não ter certeza de que ela corresponda a sentar ou a deitar, de qualquer forma estamos sabendo o que seja, verdadeira e propriamente, o "sentar" e o "deitar" Sentar e deitar (e o mesmo vale para todos os outros verbos) constituem particulares casos ideais, segundo os quais julgamos e denominamos outros casos semelhantes. Essa "idealidade" da ação verbal é algo diferente da "pureza" de uma qualidade: a qualidade ressalta claramente quando contraposta ao seu contrário; já a ação revela sua perfeição na correspondência com o fim, na graça e na segurança que acompanham sua realização.

Pode-se estabelecer uma certa ordem sistemática para as metáforas, segundo pertençam elas ao campo verbal ou ao adjetival (embora existam também formas intermédias), ordem essa que poderá esclarecer o valor e a evolução das metáforas e, portanto, das similitudes. As metáforas feitas com adjetivos, como a do "doce" falar e da "doce" poesia, não têm grande importância no grego primitivo. A concepção segundo a qual na alegria se vê algo de ligeiro, de alto, de vasto, e na dor, ao contrário, algo de pesado, de angustiante e oprimente, aparece, porém, em expressões isoladas, onde o sentimento de alegria é entendido como movimento centrífugo e a dor como movimento centrípeto, mas deu lugar a poucas metáforas adjetivas e, ao que parece, a nenhum símile, visto que, de um modo geral, a psicologia dos estados de ânimo ainda não estava desenvolvida entre os primeiros gregos[11]. Apenas um tipo de metáforas adjetivais já está plenamente desenvolvido no grego arcaico e é elaborado também através de símiles: os valores ainda não concebidos em sentido abstrato e interior, como o belo, o nobre e o grande, são expressos com a imagem da luz (cf. supra, pp. 72 e 113). Mas nem só a virtude é "luminosa"; também o são a alegria, a felicidade, a vida; "escuros" são o luto, a infelicidade e a morte[12].

11. Visto que os gregos consideram os estados de ânimo mais como movimentos do sentimento do que como qualidade, as metáforas verbais têm aqui parte mais importante do que as adjetivais; mas aqui essa questão só pode ser mencionada superficialmente.

12. Para a interpretação simbólica da "luz" entre os gregos, cf. o verbete φῶς de R. Bultmann no *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* de Kittel e *Philologus*, 97, 1947, 1 e ss.

Assim exalta Safo (98, 6 e ss.) a amiga distante: "Arignota resplandece entre as mulheres lídias como a luz entre as estrelas"(cf., supra, pp. 75-76)[13] Em Homero já encontramos imagens como: Aquiles "resplandece" como o sol, o elmo como uma estrela, o escudo de Aquiles como a lua ou como o fogo do pastor, uma coisa é bela como uma estrela, e assim por diante. Num encômio de Alcmã, encontramos (1, 39 e ss.): "Quero cantar a luz de Ágido: igual ao sol parece", e assim por diante. A comparação de Safo distingue-se das outras porque não estabelece apenas um confronto entre a esplêndida mulher e o astro, mas também entre ela e as outras mulheres no meio das quais vive. Ouve-se aqui o eco do símile homérico, para o qual o condutor de homens é o mesmo que o touro é entre os bois (*Il.*, II, 480) ou o carneiro entre as ovelhas (*Il.*, III, 196) (embora Homero refira-se aqui apenas ao espetáculo exterior, do momento)[14] Com isso, estabelece-se em Safo uma "proporção": "Arignota está para as mulheres lídias como a lua para as estrelas". Esse esquema é ulteriormente desenvolvido por Píndaro no início de sua primeira ode olímpica:

A melhor coisa é a água, mas o ouro, acima de toda outra riqueza que eleva o homem, como fogo, na noite, resplende. Se depois quiseres cantar as lutas, ó meu coração, não busques um astro que de dia mais que o sol aqueça no vasto espaço etéreo, nem cantes uma luta mais célebre que a de Olímpia.

O pensamento desses versos de Píndaro é mais ou menos o seguinte: a água é a coisa (absolutamente) melhor (temos aqui um paradoxo que, a uma reflexão mais séria, surge pleno de sentido e revela, portanto, sabedoria); as lutas de Olímpia superam todas as outras, como o ouro supera toda riqueza e o sol, os outros astros. A atenção aos valores induz Píndaro a estabelecer "proporções" mesmo nas comparações que não se servem da imagem da luz (fr. 106):

O animal mais hábil de todos na caça às feras é o cão lacônio do Taígeto; para o leite são as cabras de Esquiro; mas as armas, procura-as em Argos e o carro de guerra em Tebas, e artísticos coches na Sicília, esplendente de frutas.

O mesmo acontece quando se avaliam as coisas, os animais e os homens pela medida de seu valor e esplendor (cf. também Píndaro, fr. 234), e os pontos culminantes, os superlativos por assim dizer, são todos situados num mesmo plano[15] Também aqui se reconhece a exis-

13. A uma comparação semelhante pertencia o fr. 4, como demonstra o presente (em contraste com os fr. 88 e 94).

14. Cf. também *Od.*, VII, 102, onde Nausica, entre suas aias, é comparada a Ártemis em meio às ninfas. Sobre o assunto, cf. H. Seyffert, *Die Gleichnisse der Odyssee*, Diss. Kiel 1949 (inédito), p. 86.

15. Sobre a influência que esse modo de ver teve sobre as histórias de Heródoto e Hipócrates, cf. H. Diller, *Wanderarzt und Aitiologe*, 82 e ss. com obs. 129.

tência de diferentes virtudes (ἀρεταί), em coisas e seres diferentes (como ocorre com freqüência desde os tempos de Arquíloco e de Sólon); mas Píndaro não procura descobrir o que é o "verdadeiro" valor[16]: a ele importa apenas pôr em relevo, de quando em quando, o que há de melhor e mais esplêndido em oposição a tudo que seja inferior. Só dentro do esquema da proporção, as metáforas adjetivas adquirem valor para a filosofia (com Heráclito) e para a ciência (sobretudo para a matemática); ao passo que os símiles comuns ou metáforas adjetivais, mesmo quando ocasionalmente expressas por substantivos, não revelam a coisa como tal, na medida em que não se referem ao ser ou à função e sim a impressão que a coisa suscita, e concebem-na apenas em relação a seu oposto: a luz em relação à escuridão, o sentimento elevado em relação ao baixo sentimento, e assim por diante. Destarte, quando a uma parte do alfinete damos o nome de "cabeça" (por "extremidade inicial": em alemão, *Stecknadelkopf*, literalmente, "cabeça do alfinete"), empregamos uma metáfora menos expressiva do que quando dizemos que alguém é "cabeça" do Estado ou falamos do "pé" da lâmpada (por "suporte": em alemão, *Fuss der Lampe*). A cabeça do alfinete (*Stecknadelkopf*) constitui uma das extremidades do alfinete (de forma determinada) oposta à outra; o "cabeça" de um Estado (*Kopf des Staates*, cabeça do Estado) é aquele que guia; o "pé" da lâmpada é o que fica parado, o que a sustém.

Daí porque metáforas como essas, que se fundam na impressão, apresentam um interesse escasso para o nosso estudo; em alemão damos o nome de *Blatt* (folha) a um pedaço de papel e de *Schulterblatt* (omoplata) a um osso, pois ambos são finos, compridos e largos – essas metáforas poderão ser, em cada um dos casos, adivinhadas, espirituosas, evidentes; falta-lhes, porém, aquele caráter de necessidade suscetível de atribuir-lhes valor filosófico[17]

É diferente a posição da metáfora no campo verbal. Se dizemos: *das Wasser springt* (a água jorra), *die Brücke springt* (a ponte salta pelos ares), a coisa não pode ser expressa senão mediante o uso de outra metáfora.

Sempre encontramos essas formas antropomórficas[18] quando queremos descrever o movimento de coisas inanimadas. Em alemão dizemos *das Wasser läuft* (a água escorre; literalmente, corre), *der Wind bläst* (o vento sopra) e assim por diante. Muito já se falou sobre essa

16. Ver a interpretação quase goethiana de Plut., *De tranq. an.*, 13, p. 472, com uma interessante polêmica contra os estóicos.

17. Metáforas como *Ledern* (de couro; fig.; duro, pesado), *hölzern* (de madeira; fig.: desajeitado) não se referem apenas à qualidade, mas também ao efeito e ao modo de reagir. Para o nosso objetivo não é necessário aprofundar a questão. Cf., porém, infra, p. 208.

18. Sobre a unilateralidade desse conceito, cf. infra, p. 205.

particularidade da língua. Mesmo nos verbos deliberadamente criados para exprimir o movimento de objetos inanimados, *fliessen* (escorrer), *Wehen* (soprar), oculta-se a tendência para interpretar toda atividade segundo a atividade humana, e é essa tendência que leva o homem primitivo às concepções de divindades fluviais, demônios do vento e coisas semelhantes.

Mais importante ainda é observar o valor originário e o caráter de necessidade que têm as metáforas em tudo o que diz respeito ao mundo do espírito. No grego, é diante dos nossos olhos que vemos formar-se a concepção "abstrata" de todas as coisas relativas ao espírito e à alma, de tal modo que podemos com exatidão seguir o desenvolvimento dessas denominações metafóricas. Originariamente, o espírito é concebido por analogia com os órgãos do corpo e suas funções: a ψυχή (*psykhḗ*) é a respiração, o alento que mantém o homem vivo; o θυμός (*thymós*) é o órgão dos "movimentos" espirituais e o νοῦς (*noûs*), o espírito, na medida em que "vê" e "cria imagens"[19] O "saber" (εἰδέναι) é um ter visto; o "conhecer" (γιγώσκειν) está em relação com o ver; o "compreender" (συνιέναι) com o sentir; o entender de alguma coisa (ἐπίστασθαι) está em relação com o conhecimento prático[20] O processo, o método, o progresso do pensamento são representados pela imagem do "caminho"; mesmo antes essa imagem se ocultava em expressões como o "desenvolvimento" do discurso, "o andamento" do poema[21]. Encontraremos com freqüência essas denominações metafóricas dos fenômenos espirituais nos estudos históricos que se seguem, pois nem mesmo o pensamento "abstrato" consegue libertar-se das metáforas e continua a moverse apoiado nas muletas da analogia. Será interessante não só do lado histórico, mas também do filosófico, indicarmos os modelos que, de quando em quando, o pensamento elege na tentativa de chegar a um conhecimento racional do mundo.

2. Muitos símiles de Homero[22] nascem dessas metáforas necessárias. Na *Ilíada* (XI, 284 e ss.), Heitor, ao ver Agamêmnon afastar-se do combate, incita os troianos à batalha. "Com tais palavras buscava

19. Cf., supra, pp. 13 e ss.

20. *Philol. Unters.* ed. por U. Von Wilamowitz, Bd. 29.

21. Otfried Becker, Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken, *Hermes Einzelscht.*, 1937, 4.

22. Depois do livro de H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen, 1921, sua interpretação foi promovida sobretudo por Kurt Riezler, Das homerische Gleichnis und der Anfang der griechischen Philosophie, *Antike*, 12, 1936, 253-71, e por Friedrich Müller, "Das homerische Gleichnis", *Neue Jahrb. f. Antike und deutsche Bildung*, 1941, 175-83. Sobre a evolução subseqüente da similitude, cf. H. Fränkel, *Am. Journ. Philol.*, 60, 1939, 478. Cf. agora também W. Shadewaldt, *Die homerische Gleichniswelt, In Von Homers Welt und Werk*, 2a ed., 1951, 130 e ss., e R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst Seiner Zeit*, 1952.

ele açular (ὤτρυνε) o μένος (*ménos*) e o θυμός (*thymós*) de cada um". θυμός é o espírito em movimento; μένος é uma função, uma força desse θυμός; nós não temos uma palavra que traduza completamente seu significado, visto que as palavras força, coragem, ímpeto correspondem apenas aproximadamente ao termo grego. Em alemão, poder-se-ia dizer com uma expressão dialetal: *es ist der Dribbel, den man spürt, wenn es einem in den Gliedern jückt* (é aquela aflição total de quando nos pruem os membros).ὀτρύνειν, "açular", também pode ser aplicado aos animais, por exemplo, aos cavalos (mais freqüentemente) ou aos os cães (*Il.*, XVIII, 584). No caso acima aludido, encontramos ainda (292):

E como um caçador, por vezes, os cães de brancos dentes contra o selvagem javali açula, ou contra um leão, assim também contra os aqueus, os animosos troianos incita Heitor, filho de Príamo.

A comparação continua a metáfora que já se encontra na expressão "incitar à coragem" Freqüentemente Homero se serve dessas imagens, extraídas da vida dos animais, para captar e exprimir os movimentos do ânimo humano. Também nós dizemos que esses movimentos podem ser "excitados", "freados", "reprimidos": e essa também é a forma mais adequada e apropriada para exprimir as diferentes maneiras de influir sobre as emoções. Homero recorre, nesse caso, ao símile (basta eliminá-lo para que percebamos) com o objetivo de pôr em foco o significado do acontecimento; sem ele, a narração ficaria, justamente num ponto importante, árida e seca. Estamos inclinados a ver em tais símiles sobretudo um meio poético para intensificar o *páthos*, sendo que na poesia mais tardia, pelo menos na poesia romana e, em conexão com esta, na poesia românica, tais comparações servem para conferir às palavras solenidade e importância. Em Homero, ao contrário, os símiles – embora tampouco falte nele essa tendência para a solenidade – têm uma função mais necessária, tendo em vista que ele não dispunha de outro meio para expressar o elemento essencial ou a intensidade do acontecimento. Tirando-se a comparação, eis o que resta: Heitor buscava excitar o "ânimo" e as "forças" de cada um dos guerreiros (se é que essas desbotadas palavras podem traduzir os termos gregos correspondentes).

Dessa mesma metáfora derivou-se esta outra (*Il.*, IV, 421 e ss.): "Diomedes salta do coche em terra, ressoa a bronze quando ele se lança (ὀρνυμένου). Como no mar enfurecido uma onda se lança (ὄρνυται) atrás da outra... assim uma atrás da outra moviam-se (κίνυντο) as fileiras dos Dânaos... E cada uma por um chefe comandada"

E no verso 615 do canto XV temos ainda: "Heitor queria romper as fileiras dos Dânaos e tentou fazê-lo onde mais densa via a refrega, e as armas melhores. E não as pôde romper porque elas se sustinham (ἴσχον) πυργηδόν (à maneira de torre, isto é, em formação quadrada), como um rochedo no mar resiste (μένει), desafiando ventos e ondas."

A raiz de tais símiles encontra-se nos verbos "atiçar", "assaltar", "afluir", "não deixar-se romper" e assim por diante, usados em sentido metafórico. Não que tais comparações se esgotem no famigerado *tertium comparationis*, visto que as relações podem estender-se bem além do ponto germinal da comparação; ou antes: a arte dos símiles homéricos amiúde se encontra justamente nessa riqueza de relações, na beleza e eficácia de traços particulares bastante distantes entre si. Apesar disso, não se pode negar que é exatamente a comparação que põe em evidência o fato apresentado na narração; neste caso, uma ação humana.

Que a imagem do rochedo torne evidente uma atitude humana e, portanto, a matéria inanimada represente uma coisa viva, isso só é possível porque esse objeto inanimado é visto antropomorficamente: a imobilidade do rochedo em meio à tempestade é interpretada como resistência, a mesma resistência oposta pelo homem numa situação ameaçadora. O objeto pode, assim, através da comparação, esclarecer uma atitude humana na medida em que, no próprio objeto, se projeta a atitude humana que ele deve ilustrar. Essa relação particular, pela qual a atitude humana é posta em evidência através de um objeto que, por sua vez, é interpretado segundo essa atitude, vale para todos os outros símiles homéricos[23], vale também nas verdadeiras metáforas[24], e onde quer que o homem esteja disposto a "entender"[25] alguma coisa. Não é de todo exato, portanto, dizer que o rochedo é visto antropomorficamente; dever-se-ia acrescentar que o homem pode ver o rochedo antropomorficamente só na medida em que se vê a si mesmo petromorficamente e só interpretando o rochedo segundo a própria natureza é que o homem conseguirá entender sua própria atitude e encontrar uma expressão adequada para ela. Que o homem somente possa sentir e entender a si mesmo como que através de um eco, é coisa de importância fundamental para o entendimento dos símiles.

Quando Homero estabelece um confronto entre o homem e um animal, esse confronto refere-se sobretudo a uma determinada atividade: o herói ataca o inimigo como o leão ataca o rebanho, e assim por diante. Tais confrontos são iluminantes, na medida em que se capta, por vezes, no animal, uma atitude típica. O leão, em Homero, é sempre o animal combativo, sobretudo no momento do ataque: mas continua combativo mesmo quando recua. Mesmo onde o leão não é exemplo de nobre valor mas é declarado "bruto" em sentido pejorativo, nem por isso perde seu caráter: este, quando muito, recebe uma avaliação diferente. Jamais, porém, se observará no leão a maneira bajuladora e brincalhona

23. Cf., por exemplo, H. Fränkel, *op. cit.*, 72 e ss., sobre a similitude dos Pigmeus; a esse propósito, ver o estudo mais exaustivo ainda de K. Riezler, *op. cit.*

24. Cf. H. Lipps, *op. cit.*, 73 e ss.

25. Cf. *philol. Unters.*, Bd. 29, p. 49.

do gato. O mesmo vale para os animais que os símiles nos apresentam: o cão sem vergonha, o asno turrão, o cervo medroso.

Heitor, por exemplo, é freqüentemente comparado a um leão. Não só na investida ele é semelhante a um leão, mas toda vez que se lança sobre o inimigo. Os animais servem, assim, para determinar as características de um homem, ainda que Ájax, por exemplo, seja comparado primeiro a um leão e depois a um asno (*Il.*, XI, 548-57 e 558-65). A tendência a classificar uma certa categoria de homens segundo uma categoria de animais correspondente é antiqüíssima. Em Homero, porém, já não encontramos traços de primitivas concepções totêmicas ou outras coisas do gênero, embora ainda subsistam, na religião grega, resíduos de uma fé mais antiga: deuses representados em forma animalesca, máscaras de animais no culto, mitos relativos à ascendência animal de uma estirpe, e assim por diante[26] Por outro lado, as comparações homéricas com animais não são apenas quadros de ambiente ou descrições naturais que visam a ilustrar, através de uma semelhança, um dado acontecimento, como quando Calímaco, numa expressão de resto belíssima e oportuna, diz, no hino a Delos, que Íris jaz como um cão de caça aos pés do trono de Hera. Quando Homero fala de alguém que, "como um leão", se lança sobre o inimigo, devemos entender essa sua expressão ao pé da letra. De fato, é o mesmo impulso que age, tanto no leão quanto no guerreiro: μένος ("o impulso de avançar"), assim é freqüente e expressamente chamado esse impulso comum. O leão é, nos tempos de Homero, o animal do potente μένος que ataca os rebanhos: se se diz, portanto, que um homem avança "como um leão", existe entre os dois uma relação real. Os animais dos símiles homéricos não são apenas símbolos, são os portadores específicos das diversas forças vitais e, como tais, por toda a parte com eles deparamos nas artes plásticas do século VII[27] Homero considera os animais quase que exclusivamente como portadores de tais forças e se, por conseguinte, passam para segunda linha na narração, ganham, ao

26. Muito prudente é, a propósito, a ponderação de N. Nilsson, *Gesch. d. gr. Relig.*, p. 200. Exemplos de estirpes descendentes de determinados animais podem ser encontrados em H. Diels, *N. Jahrb.*, 51, 1923, 74.

27. Cf., a propósito, Ernst Buschor, *Die Musen des Jenseits*, 26. Que por trás desses símiles homéricos, baseados no confronto com o animal, se escondam concepções de caráter mágico segundo as quais um dado homem "é" verdadeiramente um leão, não é coisa que tenha importância para a interpretação homérica; importância tem, isto sim, o fato de que, desde o início, no campo dos nomes comuns, o "é" era interpretado com aquele rigor a que antes aludimos: isto é, quando não era relacionado apenas a um objeto, mas a uma coisa (neste caso, também a um animal e ao homem) na qualidade de portadora de forças (como μένος). Pelo contrário, não limitar a identidade ao objeto como tal, mas estendê-la também às coisas, na medida em que nelas se descobre uma mesma força e uma mesma vida, é uma característica do pensamento mágico.

contrário, importância para os símiles[28] Não é o animal em si que atrai seu interesse. O fato de que, nos animais, as forças vitais se exponham em formas típicas determinou uma correspondente subdivisão dos tipos humanos na fábula e, por derivação, em Simônides (a propósito, cf. infra, pp. 212 e ss.)[29] Na *Odisséia*, encontramos um trecho posteriormente retomado por Arquíloco e, no qual, Odisseu diz (XVIII, 136 e ss.; ver supra, p. 58):

> Nada de mais frágil nutre a terra do que o homem, entre os seres que sobre a terra respiram e rastejam. Enquanto os deuses lhe dão fortuna e seus membros se movem, pensa que jamais algo de mau lhe poderá acontecer. Se depois, como acontece (δή), os deuses bem-aventurados algumas desgraças lhe mandam, também a isso a contragosto se adapta, com ânimo resignado. Pois o pensamento (νοῦς, a mente) do homem mortal muda como o pai dos Numes faz surgir os dias.

O animal, portanto, não é tão instável quanto o homem, cujo ânimo e cujas idéias mudam com o mudar do momento. Aqui, onde está mais próximo que nunca de descobrir o mundo da alma (cf. supra, pp. 58 e ss.), Homero declara que o animal é mais estável e seguro de si do que o homem. Nas determinadas, típicas formas da natureza que se articula em seres viventes, o homem encontra modelos, à luz dos quais pode esclarecer o significado das suas emoções, das suas atitudes incertas, abertas a muitas possibilidades; eles são o espelho por meio do qual pode ele enxergar a si mesmo.

O pensamento racional procura representar um caráter, decompondo-o em propriedades e forças diversas que também podem apresentar-se alhures; e já que distingue entre objeto e qualidade, entre matéria e força, nada lhe impede que atribua a homens diferentes uma "mesma" qualidade ou uma mesma força. A mente primitiva, que ainda desconhece essa distinção, recorre necessariamente às unidades intuitivas para salientar, através dos confrontos, o elemento típico. A frase "Heitor é como um leão" não se limita a circunscrever a realidade do homem, para nós vaga e destituída de contornos, dentro dos confins de uma figura característica, objetivando o conhecimento; não é apenas um confronto, mas pretende também designar, pelo menos na origem, uma relação real, de tal modo que o homem encontra nessa relação com

28. O mesmo também se pode dizer sobre as forças da natureza (cf. infra, p. 208). Schadewaldt e Hampe, acertadamente, observam uma analogia entre as similitudes e o estilo geométrico. Mas é provável que em sua origem se encontrem formas orientais nitidamente caracterizadas. Cf. F. Dorseiff em Kröling, *Greifwalder Beitr.* fasc. 5, p. 82, n. 8; Van Otterlo, *Mnemosyne*, 8, 1940, 145 e ss. Vemos, por exemplo, na epopéia de Gilgamesh: "Os deuses reuniram-se como moscas sobre o sacrificante"

29. Cf., sobre esse ponto, H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, 200.

o animal um suporte não só para seu próprio conhecimento mas também para sua própria existência.

Função semelhante à dos animais desempenham também, nos símiles homéricos, as forças elementares como a tempestade, a onda, o rochedo: já estivemos examinando alguns exemplos do gênero. Também em tais símiles o homem interpreta a si mesmo, baseando-se nas formas naturais fora dele. As descrições naturais, como as representações de animais, não são quadros paisagísticos; vento e intempérie, mar e rios, noite e névoa, fogo e árvores não despertam o interesse do poeta pela vida deles em si. Mesmo eles são considerados como expoentes de forças elementares, que também podem agir no homem e que o homem experimenta, empenhando contra elas suas próprias forças. Já que a *Ilíada* fala da luta entre gregos e troianos e, portanto, de fatos que se desenvolvem entre homens e homens, não é de estranhar que a natureza apareça quase que exclusivamente nos símiles e raramente na narração, limitando-se a compor o pano de fundo para a ação épica.

Nos símiles também se representam fatos da vida cotidiana, sobretudo da pastoril e campesina, que muito raramente encontramos na narração, visto que os homens de que fala o poeta em sua poesia diferem daqueles aos quais se dirige o relato. De resto, essas similitudes que falam das alegrias e dos trabalhos do camponês, das penas e das esperanças do pastor, da vida de labuta do pescador e do operário, na medida em que contribuem para esclarecer a narração, também a nós são familiares: visto que aqui, na maior parte dos casos, o sentimento humano é interpretado através do sentimento humano; e também quando se diz que a multidão ondeia como um campo de trigo, que um guerreiro cai como um fruto de papoula ou que as flechas ricocheteiam como favas na joeira, essa relação não necessita de uma explicação especial[30], visto que a "identidade" das ações ou das atitudes se apresenta com imediata evidência também ao pensamento moderno.

Embora os símiles que se referem a uma atividade não se possam nitidamente distinguir dos que se referem à qualidade (quem pode dizer, por exemplo, se a comum comparação "veloz como um cavalo" ou "como um pássaro" se refere mais ao movimento do que à qualidade?), já as que todavia diferem dos casos citados, por exemplo: "numerosos como as flores", "pele (branca) como o marfim", "capa fina como a casca seca de uma cebola", mas esses símiles "adjetivais" têm naturalmente relevo muito menor na épica do que na lírica, pois a épica não se interessa pela descrição.

30. Riezler mostra muito bem, em exemplos isolados, como, com a elaboração de uma similitude, podem vir à luz outros elementos.

Um grupo de símiles destaca-se decisivamente dos que até agora consideramos; são os chamados "exemplos míticos"[31], que encontramos nos discursos[32], ao passo que os símiles se encontram na narração[33] Enquanto os símiles, quando se referem a homens, servem para esclarecer o comportamento de terceiros, os exemplos míticos, ao contrário, servem para o autoconhecimento, seja quando se quer orientar a si mesmo ou a outros para o esclarecimento da própria situação[34] Quando, por exemplo, o velho Fênix narra a Aquiles a história de Meleagro (*Il.*, IX, 527-99), que tanto mal causara com sua ira e que por tanto tempo perseverara em sua indignação a ponto de perder todos os presentes que lhe foram oferecidos, isso é para que Aquiles nele se reconheça a si mesmo. Se nessas comparações são particularmente enfatizados o "valor" e a "norma", isso não nos deve fazer crer que o elemento "ético" ou mesmo o "pedagógico" constitua a parte essencial desses exemplos ou, de modo geral, do mito[35] Se o elemento moral neles ganha particular realce é porque os homens, em Homero, não se abandonam à contemplação mas são imediatamente ativos e, da reflexão sobre si mesmos, passam facilmente à defesa, à desculpa, à atitude de modéstia ou à expressão de uma exigência; e assim, do incitamento à reflexão passam à admoestação, ao encorajamento ou à consolação. Todavia, quando Penélope confronta sua dor com a de Aédone, apenas reconhece a própria situação e a confronta com a situação semelhante da filha de Pandáreo, sem que isso nada tenha a ver com a moral. Os símiles nascem das metáforas e, por isso, servem, num primeiro momento, para esclarecer as atividades isoladas; podem, porém, pelo menos aqueles que assumem como modelo o animal, pôr em evidência as atitudes típicas de um herói. Os "exemplos míticos" vão ainda além, na medida em que podem dar uma representação mais completa da atitude humana nas suas causas e conseqüências. Há, de fato, símiles que desempenham essa função mais ampla, como o símile em que o pranto de Penélope, comovida porque

31. Cf. Robert Oehler, *Mythologische Exempla in der älteren griechischen Dichtung*, Diss. Basel 1915; ver também H. Fränkel, *Gnomon*, 3, 569.

32. Nos símiles só existe um elemento mítico na medida em que se trata de um fato que se repete: o terremoto de Tifeu e a batalha dos grous (H. Fränkel, *Hom. Gleichn.*, p. 73).

33. Breves comparações podem também ser encontradas nos discursos: Príamo (*Il.*, III, 196), por exemplo, compara Odisseu, que ele ainda não conhece, a um carneiro entre ovelhas.

34. Uma vez, porém, encontramos num discurso um confronto entre a figura mítica e uma terceira pessoa. Na *Odisséia* (II, 120), Antínoo elogia Penélope diante de Telêmaco, comparando-a a Tiro, Alcmena e Micenas.

35. Cf., por exemplo, W. Shadewaldt, *Iliasstudien*, 142: o exemplo de Meleagro não seria endereçado apenas a um escopo moral, mas tenderia, isso sim, a ilustrar um destino e revelar uma essência.

Odisseu, ainda por ela não reconhecido, lhe fala de seu marido, comparado à neve que derrete (*Od.*, XIV, 205), ou quando a morte de Euforbo é comparada à sorte de uma oliveira, que, apesar de cuidadosamente protegida, é derrubada pela tempestade[36] Todavia, os exemplos míticos prestam-se, de modo mais simples e natural, a pôr em foco o destino humano e torná-lo compreensível.

Esses exemplos míticos nascem da tendência a "situar" o próprio eu mediante uma comparação, para assim alcançar solidez e certeza; tendência que também está na base das comparações com animais e que tampouco a nós é estranha, embora busquemos orientar-nos baseados não mais no mito mas nos fatos da experiência e por meio de paralelos históricos. No *Tasso* de Goethe, Antônio diz a Tasso, prostrado: "Se te parece que a ti próprio por completo te perdes, confronta-te contigo: e o que és reconhece!" E Tasso responde:

> Sim, e em boa hora a mim o lembras. Então, de nada mais servem os exemplos da história? Nenhuma nobre figura de homem ante meus olhos se apresenta que mais que eu tenha sofrido, para que assim, comparando-me a ele, possa eu recuperar-me?[37]

Como a comparação com animais, assim também a comparação mítica não é de início usada apenas com o objetivo de conhecimento, pois o homem sente estar ligado às personagens míticas também por laços reais. Não só os heróis constituem uma fase intermédia entre deuses e homens, fazendo com que as estirpes e as famílias nobres neles reconheçam seus ancestrais: também muitas instituições se fazem remontar a eles, de modo que o homem se sente, ele próprio, parte viva desse mundo superior. Os mitos etiológicos renovam continuamente essa lembrança (cf. supra, p. 98), particularmente nas solenidades.

Se já os deuses olímpicos ofereciam, com suas claras e típicas figuras, modelos nos quais o homem podia reconhecer a si próprio, os significativos mitos de um passado heróico oferecem um quadro ainda mais rico dos vários aspectos da vida humana. Essas narrativas apresentam, em relação aos outros símiles, a vantagem de prestarem-se a diferentes interpretações e assim poderem adaptar-se às diferentes exigências espirituais. Se os deuses de Homero se haviam libertado da rigidez da primitiva forma animalesca (isso é dito, naturalmente, a respeito daqueles que outrora a tinham), passando da férrea constrição à

36. Para esses símiles voltou-se com particular interesse K. Riezler, *op. cit.*

37. Várias histórias das *Mil e uma Noites* demonstram como é generalizada a tendência do homem em interpretar seu próprio ser valendo-se de comparações; esse tema aparece, por exemplo, artisticamente enfatizado no conto em que a mulher e o vizir do rei Wird-Chan procuram alternadamente explicar-lhe seu comportamento contando-lhe histórias (Noites 918, 922), e ele deixa-se, assim, influenciar ora por uma, ora por outra.

amável variedade da forma humana, também o homem, a quem os deuses serviam de modelo, se havia assim libertado dos becos sem saída de um rígido esquematismo; e nos mitos, que agora eram por toda a parte retomados e reelaborados em grandes composições poéticas, revelava-se o gosto pela narração aberta às mais variadas possibilidades. Como na alta poesia, assim também na tragédia ática é através do mito que o homem atinge o autoconhecimento. Se quisermos captar ao vivo o tipo particular de interação que se desenvolve entre o mito e a gradual descoberta que o homem faz do próprio eu, sem nos limitarmos a considerá-lo como um processo grandioso de tempos remotos, será bom servirmo-nos de um exemplo extraído de épocas mais recentes. Pelas representações que Rembrandt nos dá do Antigo Testamento, conseguimos entender sua vida, pois as velhas histórias são revividas através de sua experiência individual e ele, por sua vez, adquire consciência de sua posição nas figuras do passado. Do mesmo modo os gregos descobriram o espírito, vendo-o projetado nos mitos. Assim Ésquilo, através do destino de Orestes, descobre o que é "ação" no verdadeiro sentido da palavra, e assim também é o primeiro a introduzi-la no velho mito. Quanto mais humano se torna o eco, através do qual o homem compreende a si mesmo, tanto mais o homem se humaniza; quanto mais racional se torna o pensamento do homem, tanto mais decisivamente, o mito se solta dos laços do culto. Sob dois aspectos particularmente, os símiles míticos de Homero preludiam a interpretação racional do mito. A reflexão sobre o próprio eu, para a qual servem os mitos, é também, o mais das vezes, limitação do eu: a maioria das comparações ensinam o homem a reconhecer sua própria humanidade e sua própria limitação. Elas exortam ao conhecimento do eu, no sentido do mote délfico "Conhece-te a ti mesmo", e, portanto, à medida, à ordem, à reflexão. A outra característica é que as figuras que servem de exemplo não são potências demoníacas ou figuras fabulosas, e sim, personagens de claros contornos, que têm nome definido e são, por vezes, deuses mas, mais freqüentemente, heróis do mito. Ligadas a um determinado ambiente e ordenadas numa certa genealogia, essas figuras aproximam-se (é exatamente essa a diferença característica entre o mito e a fábula) da história e do mundo da experiência. A mitologia grega caracteriza-se pelo fato de temas fabulísticos tornarem-se parte integrante de mitos[38] O mito distingue-se do que é empiricamente dado, na medida em que não oferece puros fatos, mas também revela o sentido e o valor dos acontecimentos, e o que é "projetado" e, portanto, "lido" nas coisas não aparece como o resultado de uma interpretação humana (como tal será desmascarado pela idade iluminista subseqüente), mas apresenta-se como uma realidade em si válida e divina. É também por esse motivo que o mito, e não somente o mito dos

38. Cf., supra, pp. 153 e ss.

"exemplos" homéricos, representa um caminho intermédio entre as "idéias fixas" da primitiva interpretação mágica do mundo e a problematicidade e a incerteza de interpretação histórico-empírica mais tardia.

O sentido da comparação mítica e da comparação histórica não é acessível nem à fé mágica primitiva nem ao pensamento científico, pois ambos, ainda que de forma muito diversa, não admitem senão o confronto de coisas idênticas; isto é, tomam como modelo de qualquer equiparação a que está em uso na esfera dos nomes comuns: "um leão é igual a outro leão", "um pedaço de ouro é igual a outro pedaço de ouro" Assim, para a mente primitiva, o homem, conforme as circunstâncias, pode ser comparado a um deus ou a um animal, ao passo que para a ciência natural vale apenas o que uma determinada coisa "é" (a propósito, cf., infra, p. 221). De um campo inteiramente diverso da língua, ao contrário, nasce, no mito, na poesia, na história, a tendência para estabelecer "exemplos" e para atribuir a atos e destinos humanos um significado mais geral.

Assim como entre as diferentes atividades existem determinados casos ideais, que só nós designamos com verbos adequados (cf., supra, p. 200), para designarmos e interpretarmos em seguida, segundo esses modelos, as outras múltiplas formas de atividade, assim também poucos são os destinos humanos (que se tenham realizado na história ou – sobretudo – que tenham sido elaborados pela poesia) que representam os modelos à luz dos quais podemos julgar a vida do homem[39] Os destinos típicos dos mitos gregos foram mantidos vivos pelos poetas, e não só pelos poetas gregos, através de sempre novas transformações. A narrativa histórica de Tucídides, livre de todo elemento mítico, conta com um valor duradouro na medida em que "casos do gênero ou semelhantes" àqueles por ela descritos continuarem sempre também a ocorrer no futuro (1, 22).

3. Para entender o homem na sua particularidade, Simônides (reportando-se a Focílides) vale-se da comparação com os animais para construir uma classificação dos caracteres. Em sua sátira contra as mulheres, descreve os diferentes tipos de mulher comparando-os a diversos animais:

Deus, já de início, criou as mulheres bem diferentes pela índole: uma tirou do cerdoso animal, a porca: em sua casa, tudo fica na maior desordem, espalhado pelo chão; e ela, que

39. Cf. Gottfried Keller na introdução à novela *Romeo und Julia auf dem Dorfe*: "O número dessas fábulas é limitado, mas elas sempre reaparecem sob novos aspectos"; e, ainda com maior profundidade, W. Goethe, *Maximen und Reflexionen* (1051, ed. Hecker), em conexão com a frase citada infra, p. 111: "Aqueles que chamamos de temas não são mais, na realidade, do que fenômenos do espírito humano que se repetem e sempre se repetirão e que o poeta nos mostra sob a espécie de fatos históricos"

nunca se lava, nem lava as roupas, aquece-se e engorda na sujeira. A outra, Deus tirou da maligna raposa: tudo ela sabe, nada lhe escapa, nem das más coisas nem das boas; amiúde vitupera um homem e em seguida o elogia; pois muda de humor de hoje para amanhã. Vem depois a que foi criada do cão, curiosa e malvada, que tudo quer ouvir e saber, por toda a parte fareja e vadia e como doida late, mesmo se não vê ninguém. Nem diante do marido se cala, nem que este a ameace, nem que, num ímpeto de cólera, ele lhe quebre com uma pedra os dentes, nem que a cubra de lisonjas e carícias, e nem mesmo quando entre hóspedes se senta; insensatamente fala, e não dá descanso à boca.

Assim passando de um animal ao outro, chega-se à abelha, o único que representa a boa mulher.

Nos pormenores, Simônides reporta-se a antigas fábulas (Hesíodo e Arquíloco já as haviam precedentemente desenvolvido adaptando-as aos interesses morais do tempo deles); nova, em Simônides, é a tendência para utilizar uma certa ordem, que se revela no reino dos animais (que, de resto, nada tem a ver com a classificação zoológica científica), e assim chegar a uma visão sistemática dos diferentes aspectos do caráter feminino. Da comparação que toma como modelo o animal, ele não se vale, portanto, para pôr em evidência uma determinada ação humana; ao contrário, desenvolve aquela tendência, já implícita em Homero quando este comparava a ação de Heitor com a de um leão, buscando assim individuar o verdadeiro ser de um homem em relação ao dos animais. A comparação transfere-se, portanto, do campo das atividades para o das qualidades, e certos temas característicos dos confrontos, que têm raiz no adjetivo, também se apresentam, portanto, naquelas comparações que se valem da imagem de um animal para dar uma interpretação do ser humano. Assim, por exemplo, coisas comparáveis mas distintas entre si são colocadas uma ao lado da outra e diz-se: uma é mais deste modo, a outra mais deste outro, e nisso se busca a "diferença específica" (que, no fundo, é a "qualidade" contraposta à "essência"). Aliás, também aqui Simônides vê uma relação real entre os animais considerados isoladamente e os vários tipos de mulheres, visto que, segundo ele, as mulheres se originam dos respectivos animais; o que é um resíduo da época do pensamento mágico.

Outras formas mais avançadas da comparação que toma como modelo o animal tendem a uma maior caracterização. Ao ver-se novamente arrastado pela rede de Eros, Íbico (fr. 7) diz: "Tremo quando ele se aproxima, como o velho corcel outrora vitorioso, parte com o carro, a contragosto, em sua velhice, para a contenda". Aqui, o confronto com o animal não dá ênfase apenas a uma qualidade característica (como Homero, por exemplo, que no cavalo sempre vê a velocidade), mas põe em relevo o dissídio do coração, o contraste entre a paixão e a idade. A comparação não serve aqui para representar um tipo mas para exprimir a personalidade. A partir do momento em que Safo (fr. 137) definiu Eros como um animal "doce-amargo", foi-se continuamente afir-

mando no homem, cônscio de seu próprio sentir contraditório, a idéia de que o indivíduo seria algo de particular, e é exatamente um dissídio "individual" que Íbico procura captar na imagem do velho corcel. Assim, quando Anacreonte compara uma desenfreada mas desdenhosa garota a um potro, também ele tende a individuar um caráter pessoal. Também Safo usa imagem semelhante, rica de elementos contrastantes, para pôr em evidência a particularidade de um destino humano, quando compara a bela jovem, que tarde achou marido, à maçã que, alta na árvore, os colhedores não podiam alcançar[40].

Enquanto nas comparações de Simônides com animais revela-se a tendência para a sistematicidade, as imagens ora apontadas por nós possuem tendência contrária mas igualmente característica e importante: isto é, tentam captar o elemento individual. As qualidades opostas já não são subdivididas entre diversos portadores: pelo contrário, acham-se reunidas no indivíduo. Essa segunda tendência exaure-se depois que a tragédia revelou, além do dissídio do sentimento, também o da ação, isto é, um aspecto mais profundo da problemática do mundo e do indivíduo; e exaure-se no sentido de que doravante se tenta captar o homem como indivíduo na contraditoriedade de todo o seu ser. É característico e significativo o modo como Alcibíades, no *Banquete,* de Platão, descreve Sócrates. Ele diz que o exterior de Sócrates é diferente do interior, que ele tem o aspecto de um Sileno[41], mas oculta em si imagens de ouro, que sua paixão contrasta com o domínio que tem sobre si mesmo: "mas a coisa que desperta mais espanto é que ele não pode ser comparado a nenhum homem, a nenhum antigo herói nem a qualquer outro ser vivente. Ao caráter de Aquiles poder-se-ia comparar o de Brásidas, ao caráter de Péricles o de Nestor e Antenor e outros mais. E assim é possível acharmos relações também para os outros homens" Sócrates é, para Alcibíades, "incomparável" (e, portanto, inapreensível), o que significa único no seu gênero e "individual" Diante das contradições de seu ser, falham as comparações míticas, que, segundo transparece das próprias palavras de Alcibíades, costumam servir para interpretar o ser de um homem. Sócrates é também o primeiro grego do qual possuímos um busto que o retrate.

Foi necessário percorrer um longo e complicado caminho, com a ajuda de comparações, para encontrar resposta à pergunta: Quem é

40. O início de uma "caracterização" mediante o cotejo com dois animais diferentes encontra-se em Homero, *Il.*, I, 225: "Tu tens cara de cão, mas coração de cervo" (cf. supra, nota 5, p. 60), onde a caracterização "insolente e covarde" vale como insulto. Na *Il.*, II, 478, ao contrário, diz-se, em louvor a Agamêmnon: "O rosto e a cabeça assemelham-no a Zeus, os flancos a Ares, o peito a Posídon". Em ambos os casos há apenas uma acumulação de mal e de bem, mas sem tensão.

41. Sobre essa comparação com Sileno, cf. B. Schweitzer. "Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen", *Ber. d. Sächs. Akademie*, 92, 1931, 4, p. 39.

Sócrates? Se é relativamente simples estabelecermos uma comparação quando se trata de coisa designada com nome comum (quando nos perguntam, por exemplo, o que é um leão?), visto que aí, confrontando, não fazemos mais do que estabelecer puras e simples identidades, já o confronto que brota de uma questão relativa a um nome próprio acolhe, em si, temas que provêm da esfera do verbo e do adjetivo: através da determinação comparativa das atividades isoladas (em que nos valemos necessariamente de metáforas de origem verbal) e dos típicos modos de ser, chega-se, gradativamente, por meio de comparações e oposições expressas com adjetivos, à caracterização individual.

Mas não são esses os únicos meios de conhecimentos que nos são oferecidos pelos símiles homéricos.

Um outro desdobramento tem origem na tendência em sublinhar mais acentuadamente a ação e a situação do que aquele que age, seja para pôr em relevo o efeito do acontecimento no homem seja para salientar a concatenação dos fatos. A primeira alternativa leva, particularmente em Arquíloco e em Safo, a comparações deste jaez: "uma tempestade tumultua o coração do homem" (Arquíloco, fr. 67); "o amor acomete a alma como o vento aos carvalhos da montanha" (Safo, fr. 50; cf. Íbico, fr. 6, 6, 202 e ss.); "o vinho fere os sentidos como um raio" (Arquíloco, fr. 77)[42], nas quais, portanto, uma nova consciência do mundo da alma permite que as forças elementares dos símiles homéricos sejam representados não tanto em seu explicar-se quanto no efeito que suscitam, na angústia, na inquietude e no aturdimento que provocam. São afins com estas comparações certas imagens, por exemplo a da tempestade que põe em perigo a cidade, em Arquíloco (fr. 7 e 56), reelaborada por Alceu (cf. 46 e 119)[43]

Para o desenvolvimento do pensamento racional tem mais importância a outra série de comparações, iniciada por Sólon. Diz ele (1, 13 e ss.): "Ao que mal se ganha logo a desgraça acompanha. Como para o fogo, pequeno é o começo e mau o fim. Pois as más ações não têm para o homem longa duração. Porque Zeus vigia o fim da cada coisa. Inesperadamente, como o vento na primavera dispersa as nuvens, tumul-

42. Na comparação do fr. 12 de Simônides: "tal pavor não provaria nem mesmo um homem, que, sozinho numa estreita senda de montanha, visse chegar pela frente um leão", infelizmente não se sabe a que se refere o cotejo.

43. Que o fragmento 119 tem um significado alegórico, isso fica evidente pela conclusão; "A monarquia (não a desejamos) e não queremos aceitar (os tiranos)" (τοῖς τυράννοις, cf. 48, 12, 79, 8; esc. 27, 4). Essas palavras constituem a conclusão do poema, e isso o demonstram os versos seguintes, que, no papiro, estão antepostos, o que não aparece na edição de Diehl. Se, porém, for exata a interpretação "alegórica" dada por Heráclito ao fragmento, não vemos por que deveria ele equivocar-se a respeito do fr. 46.

tua a profundeza dos mares e destrói a obra dos homens... e em seguida faz reaparecer o céu claro... é a vingança de Zeus", e assim por diante[44] Em outro lugar (10, 1), ele diz: "Da nuvem desce a fúria do granizo e da neve, do claro relâmpago o trovão, e dos grandes homens ruína para a cidade: e eis que na escravidão de um déspota lançou-se um povo em sua ignorância" As imagens homéricas das forças elementares da natureza são aqui reelaboradas por Sólon (do âmbito limitado do símile homérico desenvolvem-se sempre novas formas, e elas servem para dizer algo de novo que até então não se tinha conseguido exprimir): ele não vê nelas as forças em ação e sim a concatenação dos acontecimentos, não apenas o fato isolado, mas também a situação, e não como Arquíloco apenas o estado presente, mas o permanente. Aqui aparece, portanto, pela primeira vez, o conhecimento da regularidade do que ocorre na natureza. E assim nos encaminhamos para a filosofia.

Sólon ainda não determina com palavras a relação de causa e efeito da natureza e no destino humano; a lei da causalidade ainda não é expressa de forma explícita, mas revela-se quase que por si mesma, na sucessão de imagens naturais que ilustram a sucessão dos acontecimentos da vida humana e do Estado. O intuitivo *post hoc* é concebido na sua relação abstrata como *propter hoc*.

O que dissemos a propósito da lei da causalidade da natureza e na vida do homem vale também em relação à faculdade que tem o homem de coligar os próprios pensamentos. Também aqui o elemento abstratamente lógico é descoberto pouco a pouco, também aqui a conexão causal passa paulatinamente a substituir a ordem intuitiva. Já pudemos ver nas "proporções" de Safo e de Píndaro, que também nesse campo as comparações contribuem para preparar o caminho para o pensamento. Exemplo disso encontramos nos primeiros versos do mais antigo poema de Píndaro (*Pit.*, 10): "Feliz é Esparta, bem-aventurada a Tessália. Sobre uma e sobre outra reina, por descendência paterna, a estirpe de Héracles, o melhor guerreiro" Assim como nos primeiros versos da primeira ode olímpica, da qual já nos ocupamos, se afirma que "a melhor coisa é a água", assim também aqui Píndaro exprime, logo de início, um juízo que, por certo, não será partilhado por todos mas que, por ser tão lapidarmente expresso, adquire poder de convicção. Portanto, tanto a primeira quanto o segunda ode começam com a comparação habitual. A segunda parte da proposição está simplesmente encostada na primeira, mas nós unimos a ambas numa comparação, ainda que esta não esteja claramente expressa: a Tessália é feliz igual a Esparta (por toda a parte reconhecida como feliz). E divisamos na terceira proposição o motivo e a

44. Para o que diz respeito aos pormenores e ao significado da comparação, cf. W. Jaeger, *Paideia*, I, 193 e ss, e *Sitz. Berl.*, 1926, 79.

base do confronto (se bem que tampouco este seja explicitamente dito); assim as três imagens, simplesmente encostadas umas às outras, transmitem claramente a linha do pensamento que se poderia exprimir mais ou menos desta forma: a Tessália é tão feliz quanto Esparta, porque também lá reina a antiga estirpe dórica.

Um período pode, portanto, apresentar uma relação lógica, mesmo sem que ela seja expressa e sem que aquele que fala a tenha claramente compreendido: pode existir uma lógica no discurso sem uma forma particular que a exprima. Visto que os meios que a língua oferece ao pensamento lógico desenvolveram-se relativamente tarde, há um estado primitivo no qual a lógica só aparece de forma "implícita"[45] A capacidade de falar com sentido e coerência não nasceu apenas com o chamado "pensamento lógico", como também não apenas com o pensamento racional nasceu a necessidade de buscar a causa dos fatos e de conceber a sucessão de dois acontecimentos como necessária relação de causa e efeito. Também o pensamento "mítico" se preocupou com a relação etiológica; a busca da origem das coisas está de fato no centro do mito: a busca da origem do mundo, por exemplo, dos fenômenos da natureza, dos homens, das suas instituições, usos, instrumentos, e assim por diante.

Poder-se-á repetir, portanto, a esse propósito, tudo quanto se disse a respeito da "alma", que, num certo sentido, existia no homem também no tempo de Homero, mas não ainda de forma consciente e, portanto, na realidade, "não" existia ainda. Também a lógica "existe", num certo sentido, desde que o homem pensa e fala, e se desde o início não tem uma forma de expressão própria, isso não quer dizer que não exista mas sim que parece uma coisa por si mesma evidente. Mas sua descoberta, seu ingresso na consciência determina uma mudança radical no pensamento humano e essa transformação faz-se particularmente sentir nas comparações e nas imagens de que nos servimos para falar.

4. Entre os filósofos pré-socráticos, Empédocles é aquele que, mais que os outros, deixa nas comparações transparecer sua dependência dos símiles homéricos[46], e visto que suas comparações preludiam os métodos usados mais tarde nas ciências naturais, nelas se patenteiam bastante claramente a passagem da poesia para a filosofia. Nele encontramos, por exemplo (fr. 84, 1-11):

45. Cf. a propósito o tratado de H. J. Pos, *Die impliziten Sprachfunktionen.*

46. Os símiles e comparações dos filósofos gregos arcaicos estão recolhidos e estudados por Walter Kranz em *Hermes*, 73, 1938, pp. 99-122. Sobre os exemplos de Empédocles, as relações deles com Homero e a importância que têm para as ciências naturais, cf. sobretudo O. Regenbogen, *Quellen und Studien zur Geschichte d. Mathematik*, vol. I, 1930, 131 e ss., e H. Diller, *Hermes*, 67, 1932, 14.

Assim como às vezes um homem que tem de sair pela noite invernal alimenta a chama de um vivo fogo e prepara uma lanterna, que, em todas as direções, dos ventos proteja a luz – visto que ela faz calar-se o expirar tempestuoso dos ventos rumorejantes, e a sua luz, que (através das finas paredes de chifre polido[47]) penetra no exterior, por ser tão mais sutil, resplandece com incansáveis raios sobre o caminho – assim também então se escondeu (ao ser criado o olho) o primitivo fogo na pupila redonda, encerrado por membranas e sutis invólucros atravessados por finos canais, maravilhosamente construídos, que mantinham a profundidade da água circulante ao redor e só deixavam passar o fogo, ainda mais sutil.

Empédocles reporta-se – em semelhantes comparações – diretamente a Homero, do qual também extrai o verso de que se serve para expor sua teoria; mas limita-se a imagens extraídas do campo técnico, dos ofícios[48], ao passo que Homero extrai a maior parte de seus símiles do reino animal, da natureza, e da vida dos pescadores, caçadores e campesinos. Mas também as similitudes técnicas de Homero diferem das de Empédocles, embora este último se reporte estritamente a elas. Na *Ilíada* (V. 902), lemos: "Assim como o coalho condensa prontamente o leite, assim também de pronto curava Apolo a ferida de Ares". E na *Odisséia* (VI, 232): "Assim como o homem sabedor do ofício cinge a prata com o ouro, assim também Atena circunfundiu de graças os ombros e a cabeça de Odisseu. E ainda na *Odisséia* (IX, 384): "Como alguém que fura o eixo do navio com a broca, assim, fincado o tronco no olho do Ciclope, fizemo-lo girar como um moinho". Na *Ilíada* (XVIII, 600), encontramos ainda: "Assim como o oleiro faz girar o torno, assim, ligeiras, dançavam em roda as meninas"

Uma primeira diferença é esta: em Homero, nessas comparações que diremos "técnicas", uma determinada atividade é comparada à atividade de um operário (ou então, no símile do coalho, por exemplo, com a ação da matéria usada pelo queijeiro). Empédocles formula seu símile à maneira homérica (para a qual, de resto, já existem na *Odisséia* algumas exceções): "Assim como um homem... prepara para si uma lanterna..." mas aqui não tem importância para a comparação a ação do homem, e sim somente o fato de que, através das paredes da lanterna, penetra a luz mas não o ar. Os símiles homéricos (na medida em que se referem a ações e não a qualidades) originam-se de metáforas verbais, e isso vale também para as similitudes "técnicas": Atena "doura" Odisseu de graças, Odisseu "fura" o olho do Ciclope com o tronco, as meninas "rodam" na dança, e assim por diante. Tais símiles têm valor na medida em que captam uma atualidade viva, a mesma que dá valor também aos outros símiles homéricos; assim se diz de Heitor, no momento do ataque, que ele é semelhante a uma leão, ou quando o

47. Ou de bexiga: cf. Pauly-Wissowa, *Real Enzyklopädie*, XII, 693.

48. W. Kranz, *op. cit.*, pp. 107 e ss. Um único símile (fr. 101), que, de resto, não é de todo confiável, fala de um cão de caça.

herói que opõe resistência é comparado ao rochedo em meio às vagas, e assim por diante.

Empédocles não procura captar esse elemento vivo que se manifesta num dado momento, mas sim todas as suas comparações tendem a pôr em evidência um processo físico (ou químico), referindo-se, portanto, a algo de duradouro. "Tornar evidente" significa aqui não apenas esclarecer, apresentar de forma mais ou menos eficaz diante dos olhos: no modelo técnico, dá-se ênfase ao mesmo processo físico que se desenvolve naquilo que Empédocles quer explicar. O fato de que através da lâmina, córnea da lanterna, penetre a luz mas não o ar, baseia-se nas mesmas propriedades físicas, isto é, nos poros finos pelos quais o olho deixa passar a luz mas não a água. Quando confronta um procedimento com o outro e os apresenta como iguais, Empédocles suscita aquela exigência de identidade que fazemos valer ao dizer de dois animais que cada um deles "é" um leão. Empédocles inicia sua comparação falando do homem que sai pela noite invernal, mas esse é apenas o invólucro poético de seu símile; na verdade, sua meta vai além do homem isolado, do objeto ou de um determinado ponto do tempo: visa a algo que possa valer sempre e em todo lugar.

Ele procura chegar exatamente a um *tertium comparationis*, e o valor de seu símile está exatamente nessa procura do preciso e estável elemento comum. O símile perde, assim, em linha de princípio, o seu conteúdo poético, embora Empédocles o envolva no esplendor da forma bem construída e do embelezamento literário. Para Homero, o pormenor artisticamente cuidado é parte integrante do símile, ainda que isso possa parecer absurdo a uma interpretação racionalista, visto que a função particular da metáfora, da imagem, do símile, que é a de transmitir como que num espelho a concreta realidade das coisas, permite que certos pormenores, mesmo sem nada terem a ver com o verdadeiro confronto, possam também assumir importância e servir para ilustrar o fato.

Em Homero, ao que parece, existe um único símile que se refere a algo de universal: trata-se da frase de Glauco, na qual se diz que as gerações dos homens desaparecem como as folhas das árvores[49]. Esse símile distingue-se não só pelo seu conteúdo de caráter universal dos costumeiros símiles de Homero, mas também porque trata um novo objeto. Poder-se-ia, em Homero, fazer uma distinção entre os símiles que se originam de uma metáfora verbal e os que derivam de uma metáfora expressa por adjetivo. Se nesse símile se diz que os homens "desaparecem" como as folhas, está claro que ele nasce de uma expressão

49. Aqui não levo em conta a circunstância de que a frase está estranhamente em desacordo com o restante do trecho (*Il.*, VI, 146, cf. a propósito H. Fränkel, *Hom. Gleichnisse*, 41), só tendo sido entendida em seu verdadeiro significado por Mimnermo, fr. 2, e por Simônides, fr. 29.

verbal, só que esse verbo não se refere, como nos outros símiles de Homero, a uma atividade, como quando se fala do "irromper" do herói, do "açular" ou do "resistir", ou como os verbos das similitudes técnicas "dourar", "furar", "polir" Nestes casos, uma particular atividade do homem é ilustrada mediante uma outra forma de atividade, seja ela de um homem ou de um animal ou mesmo de um objeto inanimado considerado antropomorficamente ("o rochedo resiste", cf. *Die Fontäne springt*). O desaparecer dos homens e das folhas não é uma "ação", mas insere-se no processo vital, naquele processo de crescimento e morte que não abrange somente o homem e o animal mas também a planta. Os outros símiles de Homero extraídos do reino das plantas não se referem a esse processo orgânico, pois quando se diz que um herói "cai como uma árvore sob os golpes do lenhador" ou que "opõe resistência como um carvalho na tempestade" ou que alguém "se curva até o chão como a fruta da papoula", a planta é considerada no ato ou de praticar uma ação ou de sofrê-la, mas isso não tem nenhuma relação com os atos naturais do crescer e do morrer[50]. Os símiles de Empédocles têm em comum com este símile homérico não só o caráter de universalidade, mas também o fato de se referirem a um evento natural. Mas o interesse de Empédocles jamais se volta para o processo vital; as forças que operam na natureza, da qual, de resto, ele tem uma concepção muito precisa, são desprezadas nas suas comparações e, ao que parece, deliberadamente. Compara ele a combinação dos quatro elementos no mundo às misturas que faz o pintor com suas tintas, ou a outras matérias que habitualmente apareçam combinadas. Diz ele: assim como o coalho condensa o leite (reporta-se ele aqui ao símile de Homero já citado), assim também uma matéria líquida, acrescentada a outra, pode produzir uma sólida; assim como o padeiro mistura farinha e água, assim também podem surgir misturas na natureza; assim como o sol se espelha na água, assim também se espelha a luz do céu no sol; como um eco a luz do sol é devolvida pela lua; a lua gira em torno da terra como o cubo da roda gira em torno do eixo; assim como a água permanece num recipiente que é posto a girar em alta velocidade, assim também a terra não cai no rápido rodar da abóboda celeste; assim como a água esquenta ao escorrer através de tubos aquecidos, assim também se formam as fontes quentes, quando escorrem através de zonas em fogo do interior da terra; assim como da mistura do mole zinco e do mole cobre se obtém o duro bronze, assim também da mistura dos tenros germes do cavalo e do asno, nasce um animal de forte resistência. A respiração da pele é comparada ao movimento do sifão,

50. Completamente distintos são os símiles como os da *Il.*, II, 468, de onde deriva a comparação de Glauco: "Estavam os guerreiros aos milhares, tal como surgem as folhas e as flores na primavera". Esse símile refere-se ao número e, portanto, tem raiz no adjetivo.

o tímpano da orelha a um sino soante. Mesmo que muitos pormenores desses confrontos possam parecer incertos, jamais aqui se procura ilustrar a "ação" do homem ou de um animal, como na maioria dos símiles homéricos, e nem mesmo a "vida" orgânica, como no símile das folhas; na base dessas comparações está uma terceira representação, que, embora também ela pertença à esfera do verbo, deve ser distinguida das outras duas: a representação do "movimento" Também no campo do verbo existem, portanto, três categorias, como temos, no do substantivo, o nome comum, o nome próprio e o nome abstrato (cf. infra, p. 231). Nos seus símiles, Empédocles recorre àquele, segundo o qual, a natureza é concebida como matéria morta, o menos antropomorficamente possível. Busca a interpretação mecânica da natureza, a pura mutação no espaço e no tempo, aquele aspecto, e somente aquele aspecto, pelo qual dois processos são idênticos entre si. Assim pode, no campo verbal, obtemperar àquela severa exigência do símile, que, no campo do substantivo, é satisfeita pelo nome comum, sobretudo na denominação dos seres vivos. Essa consciente exigência da filosofia, de tratar o "ser" com severidade e precisão, foi levantada por Parmênides e, a partir de então, não podemos pensá-la separada da filosofia e da ciência.

A partir desse momento, a redução de um processo a puros dados físicos assume o valor de "explicação" Também os símiles homéricos revelam algo que está oculto, que não pode ser entendido de forma imediata[51]; Empédocles ainda se vale, na explicação, do método da evidência, na medida em que ilustra o que é oculto e impenetrável por meio de coisas que o próprio homem construiu, ou por meio de atividades que ele próprio desempenha: é o procedimento que também nós seguimos quando explicamos a função do olho comparando-o a uma máquina fotográfica; o que é construído pelo homem parece-nos mais compreensível do que o que é criado pela natureza. Mas o procedimento técnico nos é menos obscuro só na medida em que o repetimos, só na medida em que está sujeito ao nosso arbítrio. Daí porque nas comparações "técnicas" de Empédocles, a repetibilidade tem, sem dúvida, muita importância. Das comparações que falam da mistura das cores, do rápido girar do misturador, do uso do sifão e de outros semelhantes, também se origina a classificação de determinados experimentos que encontramos na medicina primitiva[52], e se nos gregos o interesse pela experimentação não tivesse sido, em seguida, por influência da filosofia ática socrática, posposto a outros interesses, quiçá um novo

51. Cf. H. Diller, *op. cit.*, que trata dessas imagens na chamada ὄψις ἀδήλων τὰ φαινόμενα.

52. Cf., a respeito, O. Regenbogen, *op. cit.*, e K. Von Fritz, *Annals of Mathematics*, 46, 1945, 246 e ss.

e fértil ramo ter-se-ia podido desenvolver tendo por base o símile homérico.

Comparações de espécie tão sóbria quanto as de Empédocles haviam sido formuladas, ainda que de forma mais simples e ingênua, mesmo antes dele, na filosofia jônica da natureza, desde os tempos em que Tales afirmara que a terra flutua sobre a água como a madeira. Como em Anaximandro e Anaxímenes, já temos a comparação "técnica" Mas como o texto das suas teorias só chegou até nós através de fragmentos, os pormenores e as formulações de suas comparações não são para nós tão claros quanto os de Empédocles.

Fundamentalmente distintas, as comparações de Heráclito jamais se referem ao movimento, nem no campo físico nem no químico. Nele não encontramos nem mesmo imagens que ilustram uma atividade; quando muito, compara ele aqueles que querem, por meio de um sacrifício cruento, purificar-se de um delito, aos que, caídos na lama, querem com a lama lavar-se (fr.5) – mas aí a comparação ilustra uma atividade apenas na medida em que dela descobre o lado absurdo[53]

Quando Heráclito compara o tempo a um menino que se diverte (52), está, de fato, negando ao tempo toda e qualquer verdadeira "atividade" Quando diz que se deve domar a *hýbris* como se doma um incêndio (43) ou que devemos lutar pela lei como quem defende muralhas (44), a comparação não sublinha a maneira de apagar ou de lutar (como, por exemplo, no símile homérico do animal que luta por seus filhotes), e sim a força destruidora do fogo e a validade das muralhas. Mais útil para o entendimento da mentalidade de Heráclito é a imagem do rio (12). "Se entrarmos duas vezes no mesmo rio, de cada vez diversa será a água que para ele aflui" Na imagem não se põe em relevo nem o movimento físico da água nem o ato de quem entra no rio, mas são considerados, conjuntamente, o homem e o mundo exterior, o sujeito e o objeto. A imagem capta a vigorosa relação entre o movimento da água e o homem que o experimenta. Refere-se, portanto, ao mesmo fenômeno a que se referia o símile das folhas de Homero; mas enquanto lá o processo da vida era captado no seu aspecto temporal, como mudança, aqui é captado em seu eterno ser. Isto é, não se considera apenas uma forma isolada da vida em seu desaparecer, mas caracteriza-se a vida que vai além do indivíduo isolado, que é sempre igual e, no entanto, sempre nova, e desse modo se passa a uma universalidade bem mais vasta. O mesmo podemos dizer no tocante às outras caraterísticas imagens heraclitanas, a da disposição "tensa" do arco e da lira (51), a das "composições" que são um todo e, ao mesmo tempo, não o são (10), a

53. Permanece incerto se o fr. 22, que fala dos buscadores de ouro que muito escavam e pouco acham, quer referir-se, depreciativamente, à humana lida ou, ao contrário, ao trabalho incansável.

da palavra do Deus délfico que não revela e não esconde, mas dá apenas um "sinal" (93), a dos médicos que cortam e queimam e, ao mesmo tempo, que causam dor e curam (58); a do círculo, cujo princípio coincide com o fim (103). Também Heráclito conserva com severo rigor a identidade entre imagem e coisa confrontadas; é, de fato, sempre uma mesma vida, uma mesma tensão, um mesmo surgir de contrastes que se revela nas diferentes coisas – o mesmo *lógos* que circula "através" de todas as coisas (cf. 1, 41, 50, 114, e assim por diante); só que a identidade é negada e reafirmada de modo característico, na medida em que une em si os contrários. O que parece inadmissível para a lógica baseada em juízos do tipo "isto é um leão", isto é, que um leão seja ao mesmo tempo "não-leão", exatamente o que contradiz o postulado fundamental dessa lógica é aceito e posto em relevo como ponto central da doutrina. Esse problema não se apresenta em Empédocles, que tende a explicar apenas o movimento, isto é, as mutações da matéria, da natureza morta, ao passo que Heráclito procura captar a vida. Mas certamente nem Heráclito nem Empédocles estavam conscientes dessa diferença, visto que ambos procuravam captar a natureza por inteiro: Heráclito vê no fogo a fonte viva de todo ser.

Como Empédocles, também Heráclito está voltado para algo que não é visível, que deve ser revelado; mas os símiles de Empédocles tendem, de certo modo, a superar a linguagem baseada em imagens, já que processo idêntico ao que se desenvolve na imagem, que serve para esclarecer o fato, e no fato, que deve ser esclarecido, pode ser apreendido com maior precisão na lei física (coisa que os gregos apenas tentaram); ao passo que o que Heráclito quer exprimir só se deixa representar *em linha de princípio* mediante imagens. Em Heráclito compreendemos em que sentido se pode falar de metáforas "originárias"; e vemos que elas pertencem a uma zona mais profunda que não é a da atividade humana ou animal: à zona da vida universal. Impossível de captar por meio do conceito ou do princípio do "terceiro excluído", esse elemento apresenta-se das mais diferentes formas, mas em cada uma delas está completo, e só através delas pode "falar" ao homem e, portanto, só através delas pode ser representado. A mente primitiva serve-se instintivamente desse meio; aplica espontaneamente sua interpretação antropomórfica da natureza e exprime-se ingenuamente em metáforas. Heráclito procura captar na sua essência particular esse universal liberto das aparências sensíveis.

Além de tais imagens, que buscam captar a vida em seus misteriosos contrastes, Heráclito emprega uma forma de comparação inteiramente diversa. Diz (83): "O homem mais sábio não é, diante de Deus, senão um macaco em sabedoria e em todo o resto". Essa comparação não se baseia num verbo, mas num adjetivo. Os diferentes graus de beleza e sabedoria são cotejados como os termos de uma proporção: a

beleza do macaco está para a beleza do homem assim como a do homem está para a de Deus. Em Heráclito[54] também encontramos outras "proporções" do gênero, algumas expressas de forma completa, outras apenas esboçadas, nas quais em lugar do macaco temos, ocasionalmente, o menino (70, 79), o homem que dorme (73), o bêbado (117), a pomba (34), o boi (4), o asno (9), o porco (13). Heráclito vale-se dessas "proporções", para fazer ao homem compreender que não pensa na distância que o separa da perfeição. Comparações expressas na forma "belo como um deus", "sábio como um deus" também se encontram nos encômios dos poetas líricos, onde também encontramos "comparações" do tipo "mais branco que um ovo" e outras que tais. Heráclito, porém, não se serve da proporção para exaltar o homem mas, ao contrário, para rebaixá-lo, pois, se já para os poetas líricos o divino só em casos particulares está próximo do homem, para Heráclito ele transcende a realidade comum de forma ainda mais decisiva. Nessas "proporções", o divino já está quase transformado em incógnita. Com base nesse esquema desenvolve-se o severo método da dedução analógica[55], e na matemática a formulação "é igual" dessas comparações é tomada em sentido exato e preciso, o que é possível graças ao fato de essas proporções não se basearem em adjetivos que exprimam valor (como sábio, belo) nem em adjetivos que exprimam sensações opostas, mas sim em adjetivos de grandeza. Assim como Empédocles, partindo de comparações com raiz nas metáforas verbais, consegue criar um procedimento científico, na medida em que exclui do objeto designado pelo verbo tudo o que não seja movimento, assim também a matemática desenvolve, a partir da comparação com raiz no adjetivo, o seu severo método, excluindo do campo do adjetivo tudo o que não seja quantidade.

A teoria da proporção foi desenvolvida na matemática sobretudo pelos Pitagóricos: Platão vale-se dela para as suas deduções analógicas mesmo fora do campo matemático; mas aqui surge um outro problema: isto é, o de saber se esse método conserva sua força demonstrativa mesmo quando transferido para um outro campo, pois, se o confronto se transforma em demonstração, a fórmula de igualdade deve necessariamente ser entendida em sentido rigoroso, o que em vastos campos da língua não pode, de modo algum, acontecer, como já nos foi demonstrado por numerosos exemplos.

Platão estabelece, no *Górgias,* esta proporção: a retórica está para a filosofia como a arte culinária para a medicina. Nessa "proporção" é a filosofia a incógnita a ser determinada – mas já a impostação da proporção se baseia em determinados conceitos que, por sua vez, só

54. Cf. H. Fränkel, "A Thought Pattern in Heraclitus", *Am. Journ Philoll.*, 59, 1938, 309; K. Reinhardt, *Hermes*, 77, 1942, p. 225.

55. K. Reinhardt, *op. cit.*, p. 226.

podem ser obtidos por meio de deduções analógicas. A filosofia e a medicina contêm, de fato, um "verdadeiro" saber em oposição ao saber "aparente" da retórica e da arte culinária; mas, por outro lado, a filosofia e a retórica agem sobre a alma, que é eterna, ao passo que a medicina e a arte culinária atuam sobre o corpo, que é transitório. Ora, a diversidade entre alma e corpo só foi descoberta no curso da evolução da civilização grega, e a afirmação de que a alma é imortal deveria dar conta de sua própria validade. Aos escopos de nosso estudo importa mais ver em que sentido Platão usa o contraste entre ciência verdadeira e aparente, a que Parmênides chegara através da reflexão sobre o mundo exterior, ao descobrir que só o duradouro pode ser pensado e, portanto, tornar-se objeto de um "verdadeiro" conhecimento, ao passo que em relação às coisas mutáveis não ocorre mais do que um conhecimento aparente. Platão relaciona esse raciocínio à reflexão sobre o "bem" e assim descobre um "bem" estável e um "prazer" passageiro. Analogia, por sinal, não de todo convincente. Admitida a existência de um bem estável, para encontrar o conhecimento correspondente, volta-se Platão para a medicina. O fato de a medicina ser o conhecimento de um bem é coisa que, por sua vez, não pode ser demonstrada de modo direto mas somente com base numa analogia. Já Sócrates se valera da imagem do artífice e de sua τέχνη (*tékhnē*) como modelo para o conhecimento do bem: por exemplo, o artífice que faz uma mesa tem de saber o que seja propriamente uma boa mesa, e, baseando-se nesse conhecimento, ele constrói sua mesa. Nessa analogia, o elemento moral dileto a Sócrates, ou seja, o fim da ação, torna-se uma coisa conhecida, previamente dada. Também Platão se atém firmemente a essa transformação e chega mesmo a desenvolvê-la sistematicamente, na medida em que, para ele, todo ato e toda ação realizam-se na "idéia" contemplável, que constitui o mais alto objeto do conhecimento. "Idéia", porém, significa, na origem (a palavra tem afinidade com a palavra latina *videre*), a figura visível perfeita. Traduzido em categorias gramaticais, isso significa que o valor "ideal" do objeto expresso pelo verbo é transferido para o campo do nome comum, diante do qual se podem levantar exigências mais severas de conhecer e de saber; mais tarde (no *Ménon*), Platão consolida esse conhecimento alcançado por analogia com o método usado nas ciências matemáticas, e, mais adiante (no *Sofista*), procura ampliar também para outros campos o princípio da definição e da repartição lógica, que tão facilmente se deixa aplicar, por exemplo, na classificação dos animais. Desse modo, porém, ele restringe a arte do confrontar e do distinguir, do unir e do dividir, válida para toda ciência, ao esquema da *diaíresis*. Na filosofia platônica, encontramos por toda a parte essas analogias que se referem a campos diversos e, na verdade, toda filosofia que não se contente apenas em captar apenas um aspecto do

mundo mas que queira realizar a unidade do saber terá, necessariamente, de realizar essa μετάβασις εἰς ἄλλο, essa transposição de modelos e esse "salto analógico" Dado que Platão é o primeiro a construir um sistema complexo de filosofia, que tende a reunir os diferentes escritos dos filósofos precedentes, os problemas conexos a essa tentativa apresentam-se, na sua filosofia, com maior clareza do que nos filósofos mais tardios e, com base nela, mais do que em qualquer outra, compreendemos como aquilo que, na língua primitiva, se compõe naturalmente na imagem e no símile, na metáfora e nas circunlocuções gramaticais, decompõe-se diante da consciência reflexiva, que começa exaustivamente separando os diversos fenômenos alicerçadores de uma linguagem e de um pensamento ainda vagos e indistintos, para, em seguida, recompô-los num claro conjunto.

5. O contraste entre imagem mítica e pensamento lógico delineia-se, claro e preciso, na interpretação causal da natureza. Nesse campo, também a passagem do pensamento mítico para o lógico adquire uma evidência imediata: aquilo que, nos primeiros tempos, era interpretado como obra de deuses, de demônios e de heróis será mais tarde interpretado em sentido racional. A causalidade mítica não se limita, porém, aos fatos naturais, passíveis de serem explicados pela lei de causalidade científica: ela diz respeito sobretudo à origem das coisas e à vida, fenômenos cujas causas não se podem determinar exatamente. Estende-se além do âmbito da natureza, pois também o surgir dos pensamentos, dos sentimentos, dos desejos e das decisões, e assim por diante, é atribuído a uma intervenção dos deuses e, portanto, a causalidade mítica também domina naquele campo em que, após a descoberta da alma, serão acolhidos os motivos psíquicos. Mas, visto que o pensamento mítico não se limita a explicar as causas, e também serve, por exemplo, para o entendimento do ser humano, é evidente que o pensamento mítico e o pensamento lógico não cobrem um único e mesmo campo. Assim como muitas coisas do mundo mítico permanecem inacessíveis ao pensamento lógico, assim também muitas coisas novas, descobertas no campo da lógica, não podem ser substituídas por nenhum elemento mítico. Fala-se impropriamente de um contraste entre mito e *lógos* fora do âmbito da interpretação causal da natureza, na medida em que o mito diz respeito ao conteúdo do pensamento e a lógica, à forma. Valer-nos-emos, porém, desses conceitos uma vez que eles representam com evidência dois degraus históricos do pensamento humano, tendo presente, porém, que um não exclui rigorosamente o outro; pelo contrário, no pensamento expresso de forma mítica podem ser incorporados elementos lógicos e vice-versa, e a passagem de um para outro realiza-se lenta e gradativamente; pode-se mesmo dizer que esse processo jamais chega ao fim.

O pensamento mítico está em estreita relação com o pensamento que se exprime por imagem e similitudes. Ambos distinguem-se psicologicamente do pensamento lógico porque este se ocupa exaustivamente com a investigação, ao passo que as imagens do mito e dos símiles impõem-se à imaginação. Isso acarreta uma diferença de fato: para o pensamento lógico a verdade é algo que deve ser pesquisado, indagado e sondado, é a incógnita de um problema do qual se busca a solução com método e precisão, com rigoroso respeito ao princípio de contradição, e cujo resultado apresenta um caráter de obrigatoriedade universal. As figuras míticas, ao contrário, apresentam-se de per si absolutamente dotadas de sentido e de valor, tanto quanto as imagens dos símiles, que falam uma língua viva imediatamente compreensível: para o ouvinte, têm elas aquela mesma evidência imediata que para o poeta, que as recebe como um dom da Musa, isto é, por intuição, ou como quer que se diga. O pensamento mítico exige receptividade, o pensamento lógico, atividade; este se desenvolve, de fato, depois que o homem chega à consciência de si, ao passo que o pensamento mítico é vizinho do estado de sonho, no qual imagens e pensamentos vagam sem controle por parte da vontade.

Para a mente racional, o mito surge como "inatural", e isso quer dizer, em primeiro lugar, que ele não está isento de contradições. Já Homero busca uma motivação direta, continuada, e evita o que não é natural; o divino jamais se manifesta arbitrariamente. A dissolução do mito começa com o repúdio explícito de analogias dúbias. Assim Xenófanes separa nitidamente o divino do humano e não admite que aos deuses se atribuam qualidades e, menos ainda, defeitos humanos. Conseqüentemente, também se tende a atribuir ao homem, e ao que é formado à imagem do homem, apenas qualidades humanas, daí porque Hecateu julgará inaturais os antigos mitos em contraste com a experiência comum e controlável, corrigindo de acordo os fatos transmitidos pela tradição. Teria tido Dânaos 50 filhas? Na realidade, não podia ele ter mais de 20. Teria Héracles trazido para a terra o cão infernal? Na verdade, devia tratar-se de uma serpente que habitava debaixo da terra e cuja mordida era mortal. Só se aceitam analogias no quadro da experiência natural que nada deverá contradizer.

A era arcaica tem uma extraordinária sede de experiência. Com "incansáveis" olhos, como diz certa vez Empédocles (fr. 86), olham os gregos a seu redor, naqueles tempos. De múltiplos modos entrelaçam-se ainda as novas descobertas aos mitos que viçosamente florescem, até que se estabeleça aquela distinção pela qual o mito oferece matéria para a poesia –, e a experiência, para a ciência nascente. Mas como na tragédia ática o gosto do múltiplo e do vário cede diante do interesse pelo mundo espiritual e de alma, assim esmorece também o gosto pelas múltiplas experiências. Para os filósofos da época clássica, adquire cada

vez maior importância aquele setor da experiência que se possa dominar com o pensamento, que satisfaça às severas exigências da repetibilidade, da identidade e da não-contradição. Mas são assim postas de lado muitas coisas, ou seja, o fator vital propriamente dito; e não só o significado mas também o valor de cada acontecimento escapa ao controle do pensamento, como já fica evidente no fato de um confronto severo só ser possível em limitadas categorias da língua. Dentro desse campo limitado, os gregos elaboraram um severo método de pensamento; aqui as formas iniciais da língua foram coerentemente desenvolvidas em relação a um fim determinado. Construíram eles, assim, a base sólida não só da ciência natural de seu tempo, mas também da dos tempos modernos. Ao revelar-se aí a possibilidade de um uso o mais absolutamente seguro da conclusão analógica e de um progresso científico conseqüente, essa forma de pensamento foi tomada como modelo na tentativa de se alcançar precisão semelhante também em outros campos (por Platão, por exemplo). Dedicando-se um acurado estudo àquelas categorias da língua que se desenvolveram no pensamento das ciências naturais, talvez se possa contribuir para abrir caminho em direção a uma nova lógica (ou talvez a duas) que também responda às exigências do que não se inclui no campo das ciências naturais.

12. A Formação dos Conceitos Científicos na Língua Grega

Se o filólogo trata o tema da formação dos conceitos no campo das ciências naturais não é, certamente, para ver que contribuição a língua pode, nesse campo, oferecer ao conhecimento, nem qual seja o valor objetivo e a validade desses conceitos. Ao contrário, o que lhe interessa é ver quais os elementos já presentes em germe na língua falada que foram desenvolvidos na formação dos conceitos científicos e onde devem ser pesquisados esses pontos iniciais da língua pré-científica. Isto é, seu objetivo é ver que possibilidades da língua foram postas de lado e desprezadas, e que formas se devem desenvolver para que possam surgir os conceitos científicos. O filólogo, portanto, não presta tanta atenção ao lado objetivo do problema, ao valor real e à validade dos conceitos formados – tarefa, sobretudo, do historiador das ciências naturais –, quanto à língua como expressão do espírito humano e como meio de conhecimento.

A relação entre a língua e a formação dos conceitos científicos no sentido apontado pode ser estudada, propriamente falando, somente na língua grega, a única na qual os conceitos se desenvolveram baseados originalmente na língua: somente na Grécia o conhecimento teorético surgiu de forma independente, somente aí encontramos um conhecimento científico desenvolvido de forma autóctone. Todas as demais línguas nutrem-se, tomam emprestado, traduzem ou dependem, de algum modo, do grego. A obra desenvolvida pelos gregos nesse campo influiu na evolução espontânea dos outros povos, acelerando-a.

Na Grécia, desde os tempos mais remotos, começam a desenvolver-se as premissas lingüísticas (e ao mesmo tempo espirituais) para a elaboração de conceitos científicos. Não teriam surgido na Grécia nem a ciência natural nem a filosofia se não existisse em grego o

artigo definido. Como pode, de fato, o pensamento científico prescindir de expressões como "a água", "o frio", "o pensamento"? Como teria sido possível fixar o universal de forma determinada, como se teria podido dar a uma forma do adjetivo ou do verbo o valor de conceito, se o artigo definido não tivesse oferecido a possibilidade de formar tais "abstrações"? A presença do artigo definido já põe a língua homérica em posição mais vantajosa do que, por exemplo, o latim clássico. Cícero encontra dificuldade para exprimir os mais simples conceitos filosóficos só porque não pode dispor do artigo, e só recorrendo a circunlocuções pode ele formar esses conceitos, que, em grego, se apresentam de forma concisa e natural; ele traduz, por exemplo, "o bem" (τὸ ἀγαθόν) por *id quod (re vera) bonum est.* Procura forjar um conceito filosófico mesmo sem o artigo, mas só o consegue porque toma de empréstimo o pensamento; a língua acolhe, aqui, algo que supera suas possibilidades de expressão: mas as formas lingüísticas plenamente desenvolvidas devem, de qualquer modo, estar presentes na língua mais antiga, e é justamente nesse sentido que podemos falar em pontos de partida na língua[1].

Um desses pontos de partida, para o conceito científico, é o artigo definido, que, em grego, se desenvolve lentamente a partir do pronome demonstrativo, passando do artigo particular para o geral[2]. A expressão "o" cavalo, em Homero, nunca se refere ao conceito de cavalo, mas unicamente a um determinado cavalo considerado isoladamente; nesse sentido "particular", Homero já usa o artigo na substantivação de adjetivos, por exemplo no superlativo: τὸν ἄριστον' Ἀχαιῶν, "o melhor dos Aqueus" Assim Homero pode também dizer τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, "o existente, o futuro e o passado". Mas aqui a forma plural ainda não indica abstratamente o ser existente, e sim a soma dos seres existentes nesse momento, em contraposição aos futuros. Tais contraposições dão, por vezes, a impressão de que Homero já conhecesse o uso "geral" do artigo: *Ilíada*, IX, 320: κάτθαν' ὁμῶς ὅ τ' ἀεργός ἀνὴρ ὅ τε πολλά ἐοργώς "morreu o valente como o covarde", ou então *Odisséia*, XVII, 218: ως αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ως τὸν ὁμοῖον, "como é verdade que Deus guia o semelhante para o seu semelhante". Estas expressões proverbiais pressupõem, porém, a existência de um indivíduo e, portanto, com o "ὅ",

1. Cf. T. B. L. Webster, *Language and Tought in Early Greece*, Memoirs and Procedings of the Manchester Literary and Philosophical Society, vol. XCIV, sess. 1952-1953.

2. Cf. Kühner-Gerth, *Gramm. der griech. Sprache*, I, 575 e ss., com uma rica colheita de material; Schwyzer-Debrunner, *Griech. Gramm.*, 2, 19 e ss.; P. Chantraine, *Gramm. Homérique*, 2, 158 e ss.; Arnold Svensson, *eranos*, 44, 1946, 249-265; M. Leumann, *Homerische Wörter*, 1950, 12, 2. O uso europeu do artigo definido remonta provavelmente ao grego, cf. Viggo Brondal, *Essais de linguistique générale*, 1943, p. 142.

indica-se um único indivíduo, ainda que não mais se aponte para ele, como na origem, materialmente, com o dedo.

Também em Hesíodo ainda falta o artigo que, mais tarde, servirá para marcar o conceito científico. Onde nós dizemos "o" justo, diz ele δίκαιον, "justo", sem artigo (*Os Trabalhos e os Dias,* 226), ou então, com o artigo no plural, τὰ δίκαια "a série dos indivíduos justos" (217: ἐς τὰ δίκαια; 280: τὰς δίκαι' ἀγορεῦσαι). Na poesia mais tardia, o artigo geral afirma-se pouco a pouco[3] A tragédia, porém, já desde o início o conhece diante do adjetivo substantivado, particularmente diante do adjetivo que designa um valor; mas Ésquilo ainda não o emprega com os abstratos[4]

Enquanto a poesia continua ainda por algum tempo não fazendo uso do artigo geral, na prosa literária encontramos, desde o início, o artigo usado nesse sentido. No tempo de Ésquilo, Heráclito já fala do "pensar" (112,113), do universal (2,114), do *lógos* (50), embora sendo, comparado a Platão, bastante parco no uso do artigo[5] Seu pensamento filosófico está condicionado por esse uso do artigo: e a formação do artigo é um pressuposto necessário das suas abstrações. O artigo pode transformar um adjetivo ou um verbo num substantivo comum: essa "substantivação" oferece ao pensamento, na linguagem científico-filosófica, sólidos "objetos" Mas os substantivos que disso derivam indicam algo que difere dos nomes comuns e dos nomes concretos, assim como as coisas reais e os objetos diferem dos "objetos do pensamento" formados com a substantivação. Mas o termo latino *nomem*, tomado do grego, não capta a essência de tais substantivações. Há três diferentes formas de substantivos: o nome próprio, o nome comum e o abstrato. O nome próprio indica uma coisa considerada isoladamente; no nome comum, ao contrário, existe um princípio de classificação: nele encontramos uma forma embrionária da subsunção e da classificação científica. Com a definição dada pelo nome comum temos a primeira forma de conhecimento, ao passo que com o nome próprio jamais se chega ao "conhecimento" de alguma coisa: trata-se, neste caso, de uma coisa isolada que só se pode "reconhecer" depois que a tenhamos visto uma vez. Se digo "esta é uma mesa", ou "este é Sócrates", as duas proposições têm um valor totalmente distinto. O nome próprio é apenas uma marca para algo de individual, seu valor

3. A opinião de Lobel, "ΑΛΚΑΙΟΥ ΜΕΛΗ", LXXIV e ss., segundo a qual os poetas lésbios já conheciam o uso "geral" do artigo, já foi refutada, no que diz respeito ao uso do substantivo, por H. Fränkel, *Gött. Gel. Anz.*, 1928, 276, 1, mas ela não vale nem mesmo para os adjetivos substantivados, já que também aí o artigo sempre implica uma certa determinação.

4. Sobre o uso deles como nomes míticos, cf. infra, p. 232.

5. Por exemplo (126): τὰ ψυχρὰ θέρεται, θερμὸν ψύχεται ainda é o mesmo que em Hesíodo: "todo objeto frio isolado se esquenta, o quente se arrefece"

está no fato de que eu, por seu intermédio, posso exprimir um juízo sobre o indivíduo, por exemplo: "Sócrates tinha olhos salientes", e assim por diante. O nome comum tem um significado "geral"; se quero que saibam que me refiro a uma só coisa, devo acompanhar o nome de uma indicação particular, dada por um pronome ou pelo artigo definido ou de algo no gênero[6] Embora a língua permita conceber muitas coisas de forma pessoal e indique com um nome próprio o que, na forma mais avançada do pensamento, só aparece como coisa (assim, por exemplo, uma dada espada será chamada de *Notung*), o nome próprio não é uma forma cronológicamente anterior do substantivo. Nome próprio e nome comum são antes duas formas originárias da língua que servem para indicar o que se apresenta materialmente no mundo circunstante. Mas os substantivos não se limitam a designar a realidade material. Abstrações como "o pensar", "o universal" não são nomes próprios, visto que não indicam nada de isolado ou de individual, nem abarcam, como o nome comum, uma pluralidade de objetos, e tanto isso é verdade que, no mais das vezes, dele não se pode formar o plural. O nome abstrato, todavia, mesmo constituindo uma forma independente ao lado do nome comum e do nome próprio, não é uma forma originária, pois surge apenas num estágio mais evoluído do pensamento e só atinge a perfeição com o desenvolvimento do artigo definido geral. Existem, porém, na língua primitiva, formas primitivas de abstrato que se diferenciam do nome comum e do nome próprio. Muitas palavras, que mais tarde serão concebidas como abstratos, eram, na origem, nomes próprios (míticos) por exemplo, o temor, o medo, apresentam-se em Homero na forma de demônio: "Phóbos", o demônio do terror[7]

Prova de que essas palavras eram consideradas nomes próprios, mesmo depois de desaparecidas as concepções míticas, está no uso do artigo; Ésquilo, por exemplo, ainda não usa o artigo com aqueles substantivos que têm caráter de nomes próprios, os *monosemantica* (como os chama Ammann), isto é, com aqueles substantivos que indicam uma coisa da qual só existe um único exemplar, como γῆ, ἥλιος, οὐρανός, σελήνη (terra, sol, céu, lua) nem para designar coisas que são ocasionalmente únicas para aquele que fala: δῶμα, οἶκος, πόλις, πατήρ, μήτηρ, (casa, cidade, pai, mãe)[8] Ésquilo, por exemplo, tampouco emprega o artigo com os nomes abstratos. Já Lessing observava a propósito da língua do Logau, que os abstratos, "posto de

6. Para informações mais exaustivas a respeito, cf. infra, pp. 233-234.

7. Sobre o problema em seu todo, ver Hermann Usener, *Götemamen*, especialmente pp. 364 e ss. Visto que φόβος dificilmente pode distinguir-se de φόβη, φόβος era, originariamente, segundo suposição de Ernst Kapp, o encaracolar os cabelos : daí ver como demônio aquele que encaracolava os cabelos.

8. Cf. os exemplos, na verdade nem muito ordenados nem completos, no *Lexicon Aeschyleum*, de Dindorf, p. 235 A.

lado o artigo, tornavam-se pessoas" Ele via nisso uma intenção poética quando, na realidade, os abstratos são verdadeiramente concebidos, na origem, como nomes próprios. Outra prefiguração dos conceitos abstratos é representada pelos nomes que se referem aos órgãos físicos, na medida em que determinam a função destes. A frase "ele tem uma boa cabeça" não se refere ao órgão físico mas à faculdade; o discurso racional empregaria um conceito abstrato, isto é, diria: "seu modo de pensar é bom", visto que tais metáforas referem-se à função.

Essas duas formas primitivas do abstrato, o nome mítico e o nome comum usado como metáfora, tendem para algo de incorpóreo que não pode estar, na verdade, contido no nome próprio e comum, para algo de vivo, de animado, de espiritual, dotado de movimento e outras coisas mais. Tanto a metáfora quanto a personificação concebem o incorpóreo de forma antropomórfica, fisionômica, isto é, como produto ou expressão de algo que seja ao mesmo tempo vivo e corpóreo. Mas a ciência natural só pode surgir quando o mundo físico esteja nitidamente separado do incorpóreo, quando se estabelece uma distinção entre o que é movido e o que move, entre matéria e força, entre coisa e propriedade. Essas distinções só se estabelecem se a realidade imaterial puder ser designada de modo claro e apropriado: e a forma lingüística adequada é a substantivação das formas verbais e do adjetivo. As abstrações de Heráclito são, portanto, pressupostos necessários do pensamento científico, embora a meta de Heráclito não sejam as ciências naturais e sua tendência seja mais para captar aquele sentido vital que abrange em si tanto o mundo corpóreo quanto o incorpóreo.

Três são as funções que o artigo definido desempenha nesse processo de substantivação: ele dá uma determinação ao imaterial, coloca-o como objeto universal e, por fim, apresenta esse universal como objeto isolado e determinado, sobre o qual é possível formular certos juízos. O fato de que o artigo definido geral pode dar ao substantivo o caráter de nome abstrato, comum e próprio a um só tempo, torna-se ainda mais evidente quando ele erige o nome comum em conceito universal.

O pronome demonstrativo, do qual deriva o artigo, limita um nome comum ao âmbito do nome próprio: *hic* ou *ille leo* significa um determinado leão. De resto, numa língua que, como o latim, não conhece o uso do artigo, o simples nome comum pode indicar tanto o individual quanto o universal; diz-se tanto *leo eum aggressus est,* "o (ou um) leão o atacou", quanto *hic leo est,* "este é um leão" O artigo só se forma quando, no nome, está tão acentuado o sentido universal que, para indicar o singular, o determinado, é necessário o acréscimo de uma determinação individualizante. Quanto mais se acentua, no nome concreto, o caráter universal, tanto mais clara aparece a função de predicado que tem o nome comum quando serve para indicar a categoria: οὗτος λέων

ἐστίν, "este é [um] leão", coisa que ressalta particularmente no grego, onde, como predicado, temos o substantivo sozinho, sem artigo. O leão isolado, que designo por meio do artigo definido, é objeto de um juízo: "o leão é velho" etc. O nome comum precedido do artigo definido fixa e individualiza, como um nome próprio, um ser determinado que "é" leão. Agora o artigo geral faz, do que na origem era juízo, objeto do juízo. "O" leão como conceito científico compreende tudo o que "é" leão. Coloca-se, assim, um novo objeto. "O leão" distingue-se de "os leões" ou simplesmente de "leões" porque está além dos leões empíricos existentes na realidade e , malgrado sua forma singular, compreende em si o conjunto de todos os leões conhecidos e determináveis. Portanto, quando traduz a expressão "o bem" por *id quod bonum est,* Cícero realiza com uma circunlocução exatamente aquilo que, de forma concisa, realiza o artigo definido em grego: o que é predicado (*...bonum est*) assume uma forma tal (*id quod ...*) que pode tornar-se objeto de novos juízos: Cícero, porém, tem de valer-se do acréscimo de *re vera* ou de formas similares para fazer compreender que não se trata de uma coisa boa considerada isoladamente. O caráter universal do conceito acha-se, portanto, em embrião no nome comum, na medida em que pode funcionar como predicado, sem, porém, que nele exista originariamente o sentido da abstração. Na frase *hic leo est,* não se pode atribuir à palavra *leo* um significado "abstrato" Só temos a abstração quando o elemento universal, por meio do artigo e de sua força indicativa e demonstrativa, é colocado como algo determinado, tornando-se, assim, portador de um nome ("este animal chama-se leão") e, portanto, "objeto do pensamento" O conceito assume, portanto, traços que são característicos dos três grupos de substantivos: do nome próprio, do nome comum e do abstrato; o elemento lógico surge exatamente dessa fusão dos três motivos e por isso fica tão difícil captá-lo na sua particularidade.

Para os abstratos que surgem da substantivação de adjetivos e de verbos, essa transformação do predicado em objeto do juízo é tão clara quanto para os substantivos originários. Que "o" bem seja o que "é" bom já é o que se conclui pela tradução de Cícero. E o verbo tem, enfim, o lugar que lhe cabe no predicado. Os pontos que encaminham para essa substantivação do adjetivo e do verbo já se encontram na língua primitiva, antes mesmo que o artigo geral leve a termo o processo de abstração. Se ainda não tenho conhecimento de uma coisa como tal, mas dela só capto uma qualidade, posso dizer, por exemplo: ali existe azul, algo de azul; posso, portanto, empregar a determinação da qualidade em lugar do nome comum, pois para mim não está clara a substância da coisa pensada. Tal substantivação do adjetivo efetua-se sem dificuldade, visto que o adjetivo, pelo menos originariamente nas línguas indo-germânicas, declina-se como um nome; os limites entre nome e adjetivo podem ser totalmente eliminados.

Os pontos de partida para as substantivações verbais são as chamadas formas nominais do verbo, isto é, o infinitivo e os particípios: e são essas formas que delimitam as possibilidades de substantivação nesse campo. Se digo "eu agarro", "ele agarra", e, em seguida pergunto o que significa "agarrar", e respondo mais ou menos assim: "o agarrar é uma atividade da mão", este já é um primeiro passo para a formação do abstrato, pois estou captando por meio do infinitivo o "universal" que se apresenta em forma de predicado e, em seguida, transformo-o, por meio do artigo definido, em objeto de um juízo. Esse juízo pode ser tal que nele apareça, como predicado, algo de ainda mais universal ("atividade"), determinado de forma mais precisa por meio de uma diferença específica ("da mão"). Também nesse ponto, portanto, é possível aplicarmos o esquema aplicado, por exemplo, na definição de um animal (cf. supra, p. 193).

O particípio ativo dá-nos, em primeiro lugar, a possibilidade de indicar de forma concisa o órgão e sua função. A mão, como órgão de agarrar, é o "agarrante", o suporte de uma lâmpada é o "sustentante", a alma é a "pensante" e a "movente", e assim por diante. O particípio passivo, ao contrário, traduz o resultado de uma ação e é sobremaneira importante para a formação dos abstratos no âmbito do pensamento, onde o resultado, isto é, o pensamento (a coisa pensada), não existe fora da ação, isto é, fora do pensamento (cf. supra, p. XVIII). Além das formas que atribuímos à flexão verbal, existem outras formas nominais de derivação verbal: são os chamados substantivos deverbais, cujo significado, porém, não vai além do significado dos infinitivos e dos particípios. Os chamados *nomina agentis*, como "agarrador", "sustentador" e "pensador", têm o mesmo significado dos particípios ativos. Dos *nomina acti*, como ῥῆμα (*rêma*), discurso, μάθημα (*máthēma*), "o apreensível", podemos traduzir o sentido por meio de particípios passivos; os *nomina actionis* equivalem a infinitivos ativos: πρᾶξις (*práxis*), ação, σωροσύνη, (*sōphrosýnē*), reflexão, e assim por diante.

No campo do pensamento e do conhecimento, resultado e ação podem depender um do outro de maneira particular, e os substantivos de origem verbal podem designar tanto o órgão quanto a função ou o resultado: νοῦς (*noûs*), por exemplo, é o espírito que representa alguma coisa para si mesmo, mas também pode indicar o ato do representar ou mesmo a representação, o pensamento isolado (cf. supra, pp. 13 e ss.); γνώμη (gnṓmē) é o espírito que conhece mas também é o ato do conhecer e o conhecimento considerado isoladamente[9] A língua filosófica, nas suas formas mais avançadas, leva, nesse campo, a distinções mais precisas, e assim se formam substantivos abstratos que indicam o ato do pensamento e do conhecimento de forma mais fecunda, νόησις,

9. *Philol. Unters.*, Bd., 29, pp. 32 e ss.

γνῶσις, como em geral os nomes verbais terminados em σις, que, do século V em diante, servem para abranger conceitualmente a ação. Essa tendência para a formulação clara e precisa faz com que surja, no século V, um grande número desses termos abstratos em σις, e há quem sinta prazer em transformar as formas originárias do verbo com a ajuda de tais substantivos, como Tucídides, que, em lugar de γνῶσιν ποιεῖσθαι, usa γιγνώσκειν, e assim por diante. Trata-se daquele mesmo processo pelo qual, em lugar de dizermos "comunicar", dizemos "comunicado" Com isso, o conteúdo vivo do verbo é posto de lado a bem da clareza conceitual, consumando-se, assim, uma evolução que já estava em germe na língua primitiva. Através de um longo processo, as formas nominais e verbais fundem-se umas com as outras, enquanto no campo do substantivo se conjugam as três formas fundamentais do nome próprio, do nome comum e do abstrato. Dessa união vem à luz o conceito, o elemento lógico, e isso significa, para a história da língua, que o substantivo passa a cobrir uma extensão cada vez mais vasta – coisa que já fora ressaltada por Herder e por Humboldt[10]

É o mesmo entrelaçamento de motivos que está na base daquela concepção abstrata do espírito, cujo caminho foi preparado pela lírica, e que foi consumada por Heráclito. De fato, se se considera propriedade do espírito ser "algo de comum" que "parecia todas as coisas" e, por outro lado, " aumenta a si mesmo" (cf. supra, pp. 19 e ss.), atribuem-se, portanto, ao espírito, que é na origem concebido como órgão e, portanto, como coisa, características próprias da esfera do adjetivo e do verbo; visto que, se aqui nos referimos a uma qualidade, é absolutamente natural que coisas diferentes possam tê-la em comum e que ela possa "parecer" coisas diferentes. A concepção da espontaneidade e do acrescimento tem raízes no campo do verbo. Por fim, quando a alma é concebida, na tragédia, como o "agente" ou o "movente", essa expressão já demonstra a origem verbal da concepção. A natureza da alma só pode ser entendida dentro dos limites das categorias lingüísticas.

A lógica nunca penetra na língua, portanto, pelo lado de fora, não se origina fora da língua: os meios para designar as relações lógicas como tais só pouco a pouco se desenvolvem na língua. Assim como o elemento lógico contido implicitamente na função predicativa do nome comum só se revela quando o universal é assinalado como algo de particular por meio do artigo, assim também alhures era necessária uma "descoberta" para que o elemento lógico fosse elevado até a consciência. Na origem, as relações lógicas "compreendem-se por si mesmas", não dispõem de uma forma lingüística própria e, por isso, nem mesmo são consideradas como tais. Só quando se sente a

10. No que diz respeito ao grego, esse ponto foi desenvolvido sobretudo por H. Diels, cf. *Philol. Unters.*, Bd. 29, p. 19; e também O. Weireich, *Die Distichen Catulls*, p. 41.

necessidade de compreender aquilo que antes "se entendia por si", é que se revela a tendência própria do espírito de voltar-se para si mesmo: descoberta do espírito, portanto, significa apenas que o espirito se acha a si mesmo. Na frase "este é um leão", a relação lógica é expressa pela palavra "é"; por meio da cópula "ser", o problema lógico da relação do indivíduo com o universal torna-se, pela primeira vez, palavra. Também isso não existia na origem; na língua primitiva, essa cópula não é necessária. A frase *hic leo*, οὗτος λέων, é clara mesmo sem que a ela se acrescente um "é". Mas já no indo-germânico temos uma evolução das premissas lingüísticas, e já no período pré-grego um verbo, que, na origem, tinha o significado de "estar presente", de "existir", é usado também como cópula. Portanto, aquilo que, num tempo passado, se compreendia por si mesmo, sem que fosse necessário expressá-lo, é depois visto sob o aspecto de "existência" Só então é que se torna possível a identificação parmenidiana da coisa existente com a coisa pensada, graças ao fato de que, na proposição do tipo: "este é um leão", a cópula "é" também é entendida no significado de "existe"; daí a difícil questão: que forma de existência atribuir à coisa pensada, ao universal?

Como a conexão lógica de sujeito e objeto, tampouco a relação causal de diferentes partes do discurso possui originariamente uma expressão lingüística própria. As proposições causais (em razão de, por causa de, *per*, διά, e assim por diante) surgem de determinações de relações temporais e espaciais, nas quais o elemento causal é "compreendido" mesmo sem estar expresso como tal. As conjunções causais (porque, ὅτι, *quod*) têm, elas também, um significado local ou temporal, ou indicam, em épocas passadas, apenas a relação pronominal entre dois pensamentos e, portanto, uma pura subordinação gramatical que só progressivamente é entendida como nexo "lógico"

Usadas para ligar as diversas partes do discurso (sejam sujeito e predicado por meio da cópula, sejam partes da proposição por meio de preposições, sejam proposições inteiras por meio de conjunções),essas formas são as premissas necessárias de todo pensamento lógico e todas elas se produzem ao longo de três momentos, isto é: primeiramente, o elemento lógico resulta de si mesmo, do nexo do conjunto; em seguida, pouco a pouco, vocábulos, que tinham na origem outras funções, tornamse portadores do elemento lógico; e, finalmente, esse elemento lógico pode tornar-se objeto de reflexão, embora permaneça sempre obscuro e incompreensível para o nosso pensamento vinculado à língua, já que a simples correlação, se não existe originariamente fora da língua, tampouco habita nas palavras isoladas. De fato, na origem, as palavras, portadoras do significado, sempre se referem a um conteúdo determinado.

Já que esse elemento lógico consiste na conexão, é ele o pressuposto necessário e universal de todo pensamento e de toda linguagem

racional, isto é, da filosofia e da ciência em geral, sem considerar o objeto particular delas. O pensamento recebe seu conteúdo dos substantivos, dos verbos e dos adjetivos, e o caráter das diferentes disciplinas científicas ou das diferentes formas de pensamento é, em grande parte, determinado pelas categorias gramaticais com que operam: isso vale sobretudo para as ciências naturais, que exigem uma particular precisão.

A ciência natural ocupa-se, num primeiro momento, das "coisas" cuja essência pretende explicar. Tales diz: o principio e a essência de todas as coisas é a "água", reportando-se assim, a uma frase de Homero, que dissera que Oceano era a origem dos deuses (*Il.*, XIV, 201); colocando, portanto, um nome comum em lugar de um nome mítico. Já Hesíodo procurara obter uma visão sistemática dos fenômenos do mundo, ordenando deuses e demônios num sistema genealógico, o que já era uma tentativa de descobrir no mundo uma ordem universal. Mas para esse fim ele valia-se de nomes míticos e não de nomes comuns. Tales põe de lado os objetos isolados, visto que pressupõe em todas as coisas uma matéria unitária. Essas determinações da matéria têm, na filosofia arcaica e mesmo, mais tarde, na especulação filosófica dos gregos sobre a natureza, grande importância, na medida em que terra, água, ar e fogo são considerados como "elementos" Progressivamente vão elas perdendo seu caráter concreto, sendo logo equiparadas a determinadas qualidades, como o seco e o úmido, o frio e o quente. Embora tenha tido grande importância mesmo (por exemplo) para a medicina, essa teoria não dá origem a uma verdadeira ciência da natureza; aproximamo-nos do pensamento propriamente cientifico com Anaxímenes que fala da rarefação e da condensação da matéria: são os diferentes graus de densidade e, portanto, as variações de uma determinada qualidade, que distinguem as diferentes matérias, e a diversidade existente entre as coisas é apresentada como uma diferença de qualidades. Mas só Demócrito nos permite compreender como a ciência opera com o objeto designado pelo adjetivo e chega à formação dos próprios conceitos específicos.

Aquilo que, num primeiro momento, é entendido como qualidade, aquilo que num objeto nos "atinge", que, em forma de cor ou de som, de temperatura ou de sabor, age sobre a nossa sensibilidade e é sentido na sua tensão polar, não pode, nessa forma viva, sob esse aspecto por assim dizer "heraclitiano", tornar-se matéria de conhecimento exato na ciência natural. Visto que essas coisas mudam, como diz Demócrito (B 9), conforme nossa acidental constituição física, só para o *nómos* existem a cor, o doce e o amargo; objetivamente, na realidade, só existem os átomos e o vazio (B 125). Por isso, ele rejeita as qualidades (Diόg. Laérc., IX, 72) e as reduz às formas do átomo, para assim, partindo do conhecimento confuso, alcançar o "verdadeiro" (B 11). O que nos parece qualidade é, portanto, para Demócrito, na "realidade", nada mais do que diferença de ἰδέαι (idéias), de formas, como ele chama com outro nome os átomos, e de sua

posição geométrica (B 141, cf. Aristót., *Met.*,1, 4, 985 *b*, 14 e ss., 54 A 6). Qualidades existentes também na "realidade" deveriam ser determinadas mediante adjetivos como grande, redondo, fino, paralelo ou então muito, pouco etc., isto é, com indicações especiais e mensuráveis.

Expresso pela primeira vez por Demócrito, esse principio de que a simples sensação deve dar lugar à determinação matemática tornou-se familiar para nós graças à ciência moderna. As gradações da sensação são transportadas para os diferentes graus da qualidade, e as diferenças de qualidade dispostas segundo os graus de uma escala, onde podem ser medidas (termômetro, escala diatônica, espectro, e assim por diante). Nesse campo, os gregos não vão muito além da medição do comprimento, do tempo e dos pesos. Só num ponto tentam algo mais: os pitagóricos estabelecem a altura dos sons em correspondência com o comprimento das cordas. Mas os gregos não levam em conta as passagens continuas no comprimento das cordas e na altura dos sons; só levam em consideração as relações fixas que determinam as harmonias; tratam os números – e isso vale para todas as medições – como grandezas "inteiras" e também ai não se distanciam muito do princípio de Demócrito para quem as diferenças de qualidade deveriam reduzir-se a diferenças de figuras precisas. Mesmo sem nos aprofundarmos aqui no difícil problema da antiga concepção do número[11], bem podemos dizer que os gregos tinham a tendência de reduzir as qualidades a figuras espaciais, nas quais – mais do que em qualquer outra coisa – estavam habituados a discernir as determinações objetivas. Trata-se, no fundo, daquele princípio da ciência natural moderna que tende a reduzir a sensação a uma entidade matematicamente determinável; ao passo que, por exemplo, a metafísica de Heráclito, que nada tem a ver com as ciências naturais, procura representar os opostos da sensação sob seu aspecto fenomênico[12].

Ainda não exaurimos com isso todas as categorias do adjetivo. Juntamente com os adjetivos da sensação e os da forma, da qualidade e da grandeza, temos, como terceiro grupo independente, os adjetivos da avaliação. Se nas duas primeiras espécies de adjetivos descobrimos o ponto de partida do pensamento científico de Demócrito e do pensamento filosófico de Heráclito, adjetivos como belo, bom, justo colocam-nos diante dos problemas de Sócrates e de Platão. A particularidade estrutural desses adjetivos está no fato de que o pleno valor deles é concebido como tendente para uma única meta e, portanto, não se situa na tensão polar dos opostos e nem mesmo na escala das comparações progressivas. Aqui, ao contrário, a pluralidade aparece como gradual afastamento do Uno, daquilo que tem

11. Cf. J. Stenzel, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, pp. 23 e ss.
12. *Hermes*, 61, pp. 353 e ss.

verdadeira existência. Mesmo na linguagem comum, por exemplo, a oposição belo-feio não equivale ao contraste quente-frio, pois na primeira contraposição, o primeiro elemento indica a norma "belo", ao passo que o segundo indica todo o conjunto daquelas coisas que não correspondem à exigência de beleza. Assim como os adjetivos "vitais", tampouco a classe dos adjetivos teleológicos se enquadra no sistema dos conceitos científicos; de fato, os princípios teleológicos sempre estiveram em guerra com a ciência natural "exata" que os elimina da natureza e não leva em conta o fator moral no homem. Um "materialismo" coerente deveria ver o fim da ação num bem mensurável, isto é, na "vantagem" Não foi esse, porém, o caminho seguido por Demócrito; este, pelo contrário, dedica-se a reflexões de índole psicológica, que nada devem, para produzir-se, nem às ciências naturais nem a uma verdadeira ética. Demócrito faz corresponder o bem ao prazer; naturalmente, também para Platão a consecução do bem é acompanhada por um sentido de felicidade mas, enquanto este dá primazia indubitável ao valor ético, Demócrito, ao contrário, reduz o bem ao prazer dos sentidos, ou seja, segundo nossa subdivisão gramatical, a um adjetivo de sensação. Enquanto em Platão o bem representa um fim que sempre leva para além do presente e do possível, Demócrito diz o contrário (B 191): "Deve-se voltar a mente para o possível e encontrar satisfação no presente" Ele, porém, não se detém na pura sensação. Enquanto Heráclito sentia a vida nos fortes contrastes, Demócrito diz – e isto exatamente polemizando com Heráclito (B 191):" Os homens alcançam a serenidade sendo comedidos no prazer e levando uma vida regrada. A penúria e a abundância mudam-se em mal e induzem grandes movimentos na alma. Mas a alma que se move entre grandes distâncias, não tem estabilidade nem serenidade" Demócrito busca, portanto, a felicidade no equilíbrio das tensões polares, mas, para ele, os fatos da alma não são mais que movimentos: aflora de novo, aqui, a idéia da medição. Representa, assim, a vida da alma tendo como modelo o mundo físico, mas num sentido inteiramente distinto daquele em que Heráclito e Platão falam dos "motos" da alma e da "medida" da vida. De Demócrito deriva a idéia de que o prazer seja mensurável, de que dependa do movimento mecânico (ou respectivamente da quietude), e, com ele, chegamos a uma concepção puramente psicológica das sensações e da ética. Nesse mesmo sentido também se dirigem suas famosas proposições éticas sobre a psicologia moral. E nesse campo muitas são as observações sutis e originais que faz: sobre a intenção e a boa vontade (62, 89, 79, 257), a consciência (297), a vergonha (84, 244, 264), o arrependimento (43) e o dever (256). Jamais tenta, porém, colocar o bem como meta, como o fazem Sócrates e Platão, ou conceber o direito

como a norma da vida, sob um ponto de vista metafísico, como Heráclito. Ocupa-se apenas, bom psicólogo que é, com as sensações morais positivas e negativas, e assim reconduz o complexo da ética a um campo acessível ao pensamento científico.

Platão interessa-se sobretudo pela "ação", Heráclito pelo mundo da alma, que não conhece nem a ação nem o movimento físico, mas "vive" e nos opostos "se transforma" Demócrito, ao contrário, se dá relevo ao movimento, não o faz apenas na psicologia, mas também na consideração da natureza, visto que o pensamento científico concebe como movimento tudo o que pode ser expresso mediante um verbo.

Isso significa, antes de mais nada, que Demócrito não concebe a forma verbal como atividade, mas como passividade, visto que movimento, no sentido democritiano, não significa mover, mas ser movido: depois que o vórtice das diversas formas se destacou do Todo (B 167), todo movimento se realiza por necessidade. Então os átomos são "lançados em torno" no vazio (A 58). Mas conceber o movimento como passivo não é outra coisa senão pressupor a causalidade: todo movimento deve ter uma causa. Naturalmente, Demócrito também atribui ao organismo vivo átomos psíquicos que produzem ativamente o movimento; mas isso, evidentemente, não são mais que resquícios mitológicos e metafóricos. Aristóteles separará nitidamente o espiritual e o físico como aquilo que move e aquilo que é movido. Por conseguinte, nas ciências naturais não há lugar para um "eu" agente nem tampouco para um "tu" abrangível, mas apenas para o pronome da coisa "ele" Se na língua, portanto, o verbo se apresenta de diversas formas e em diversas pessoas, Demócrito sempre vê o verbo em uma única forma, a passiva, e em uma única pessoa, a terceira.

Poder-se-ia, ademais, demonstrar que também entre os tempos um existe que é mister adscrever de modo especial às ciências naturais, visto que na realidade só se pode ter conhecimento empírico daquilo que aconteceu, do fato, muito embora esse conhecimento seja elevado ao presente filosófico do "agora e sempre" Mas aqui se nos apresenta uma particularidade da língua grega: no grego, como se sabe, o verbo não se divide tanto segundo o tempo quanto segundo as diferentes formas de ação. Isso significa que o grego capta as atividades nas suas diversas formas sensíveis, ao passo que as nossas formas de conjugação não traduzem efetivamente essas diferenças. O grego concebe uma ação como um estado – o que se exprime pelo tema do presente; ou como um acontecimento – temos então o aoristo; ou como um resultado – e nesse caso é usado o perfeito. Portanto, ou a ação é um modo de ser, por exemplo: "ele passeia", que equivale a "está caminhando", onde a atividade e o sentido do movimento são debilmente expressos; ou é um momento da ação, por exemplo: "ele caminha", onde a ativi-

dade, embora fortemente expressa, está toda concentrada num ponto[13]. ou então é apenas a premissa de um resultado alcançado, por exemplo: "ele chegou" Com isso, falta ao verbo grego aquela força dinâmica que sentimos no nosso verbo quando dizemos "ele caminha", ação que concebemos ao mesmo tempo como um ser estável e como um acontecimento que continuamente se repete. O verbo grego dá-nos da ação uma idéia muito mais clara do que o verbo alemão, o qual tem em si uma certa obscura profundidade. Que valor têm essas várias formas de ação para as ciências naturais?

Para Demócrito, o movimento existe como resultado do movimento que se produziu no passado: concepção seria, portanto, concepção perfectícia. Desse modo, porém, não se capta o movimento como tal. Heráclito, ao contrário, representa o movimento com a imagem da tensão e da onda, reportando-o, assim, a fenômenos que representam um dado último também para a ciência natural moderna. Mas essas imagens não chegam ao problema físico do movimento. Visto que a tensão é um estado presente: para ela, portanto, o corpo se encontra na mesma posição da flecha no paradoxo de Zénon. Com a imagem da onda, ao contrário, Heráclito capta aquele estado que continuamente se renova, de modo que a ação é partida em muitos acontecimentos isolados, exatamente como a corrida de Aquiles, no outro paradoxo de Zénon, se fragmenta em muitos movimentos isolados.

Nem mesmo Aristóteles consegue ainda captar o movimento na sua dinâmica: entre as formas do movimento, ele distingue, em primeiro lugar, a do nascer e morrer. Mas isso – sustenta Aristóteles – não pode ser propriamente chamado de movimento, visto que provém do não-ser ou desemboca no não-ser. Essa concepção estaria mesmo em contraste com o método do pensamento científico[14], na medida em que a idéia do nascimento e da morte se inclui no âmbito da vida e do sentimento, tanto que não é estranha nem mesmo a Heráclito.

Aristóteles distingue três espécies de movimentos autênticos: o quantitativo de acréscimo e diminuição, o qualitativo de transformação e o espacial da mudança de lugar, que ele chama de φορά (*Phys.*, θ 7). As mudanças quantitativas e qualitativas escapam, todavia, a uma determinação mais exata: mas mesmo sem nos aprofundarmos nos problemas dessa teoria do movimento, fica claro que, com base nela, passa a constituir-se uma física que se ocupa apenas de "grandezas, de movimento e de tempo" Essa a tarefa que Aristóteles lhe atribui, com uma intuição extraordinariamente clara da essência das ciências naturais (cf., por exemplo, *Phys.* γ 4). Aristóteles distancia-

13. O alemão pode exprimir a diferença entre presente e aoristo mediante prefixos; *greifen – ergreifen*, etc.

14. Cf. Empédocles, B 8; Anaxágoras, B 17; Demócrito, a 37.

se, porém, da moderna concepção do movimento quando quer defini-lo. Ele define o movimento como a passagem de um ser para outro (*Phys.*, ε 1). A fase precedente e a fase subseqüente ao movimento são apresentadas como grandezas exatas – o movimento é apenas o que se acha entre esses dois pontos; isso, porém, nada ainda nos diz sobre sua natureza. Quando quer, em seguida, superar a distância entre essas duas fases extremas, Aristóteles nos dá o conceito de enteléquia: o movimento é realização de uma possibilidade; o móvel é, portanto, o pressuposto do movimento. Para explicar isso, Aristóteles recorre aos objetos destinados a um escopo, que já haviam oferecido à concepção teleológica de Platão os *paradeígmata* (paradigmas) das coisas. O construir é o construível e a *enérgeia* do construível na medida em que é construível (*Phys.*, γ 1, 201 *a*, 30 e ss., e 201 *b*, 7 e ss.).Nós definiríamos o construível mediante o construir, e não (vice-versa) o construir mediante o construível. Porém, desse modo, Aristóteles consegue reduzir o movimento a um estado de repouso, mas não capta a dinâmica processual do movimento, o seu desenrolar. Interpreta antes de tudo o movimento por analogia com a ação humana, na medida em que também o homem se vê diante de diversas possibilidades e , em seguida, realiza apenas uma dessas possibilidades. A verdadeira ação está no dar-se à possibilidade – entre as diversas espécies de ações, esta corresponderia ao aoristo – e a própria mudança reduz-se, assim, a um estado.

Os gregos não compreenderam, portanto, o movimento em seu aspecto irracional; Zénon antes de tudo deduz, dessa irracionalidade, que o movimento poderia também não existir. Falta-lhes o verdadeiro conceito do movimento. Não é de espantar, portanto, que não tenham construído nenhuma lei do movimento, fora a determinação de simples períodos.

Das ciências a que damos hoje o nome de físicas, somente a mecânica e a óptica assumiram na Grécia importância científica[15]; caberia, talvez, acrescentarmos a acústica, desenvolvida pelos pitagóricos. Todas essas pesquisas físicas só levam à determinação das relações estáticas de repouso; como na acústica, por exemplo, as relações entre determinados comprimentos e determinados sons (mas os gregos não calculam os tons pelo número das oscilações, nem mesmo quando se esforçam por reduzir o som a uma série de movimentos)[16] Na óptica,

15. Cf. Johann Ludwig Heiberg, *Geschichte der Mathematik und Naturwissenschafter im Altertum*, München 1925, p. 66.

16. Cf., por exemplo, Aristóteles ἐκ τοῦ π. ἀκουστῶν, 800 *a*, 1 e ss., particularmente 803 *b*, 34 e ss.: αί δὲ πληγαὶ γίνονται μὲν τοῦ ἀέρος θπό τῶυ χορδῶν πολλαὶ καὶ κεχωρισμέναι, διὰ δέ μικρότητα τοῦ μεταξὺ χρόνου τῆς ἀκοῆς οὐ δυναμένης συναισθάνεσθαι τὰς διαλείψεις, μία καὶ συνεχὴς ἡμῖν ἡ φωνή φαίνεται, – também aqui "a oscilação está dividida em 'pancadas' isoladas" Se nos *Problemata*, I a (ὅσα π.

só tratam da geometria dos raios de luz; na mecânica científica, não vão além da estática.

É verdadeiro, portanto, também para o verbo, o que era verdadeiro para o substantivo e para o adjetivo; a formação dos conceitos científicos está ligada aos pontos de partida oferecidos pela língua, e isso significa, antes da mais nada, que está condicionada ao grau de evolução atingido pela língua grega e, em segundo lugar, que realiza uma determinada seleção entre as múltiplas formas existentes na língua. Esses dois fatos só se podem entender se, na base dessas formas da língua, existir, desde o início, um conteúdo semântico determinado, isto é, se elas oferecerem a oportunidade para uma bem determinada formação dos conceitos. Embora a formação dos conceitos científicos não surja do nada, não se pode, todavia, dizer que os conceitos científicos existissem prontos e acabados na língua pré-científica e que não fosse necessário algum trabalho para desenvolvê-los. O trabalho mais árduo está, ao contrário, exatamente nisto: libertar esses elementos que estão em luta com os elementos estranhos não-científicos. Mesmo os limites da língua grega, tais como se revelam, por exemplo, na concepção do número ou nas formas de ação do verbo, demonstram que todas as formas lingüísticas têm um "significado" que nelas existe um sentido, o qual permite que a formação dos conceitos se desenvolva numa determinada direção, mas que só é levantada até a clara luz do saber através do fatigante trabalho do pensamento. Na língua acha-se em germe a estrutura do espírito humano, que só desabrocha por completo no desenvolvimento do discurso e, finalmente, no pensamento filosófico. Há uma tripartição que permeia todo o edifício da gramática (pelo menos da indo-germânica); essa tripartição fixa as possibilidades do pensamento filosófico e já coloca as bases das três formas fundamentais da filosofia nos três diferentes gêneros da poesia; respectivamente na épica, na lírica e no drama[17].

O pensamento científico representa apenas uma das formas que se acham em germe na língua; mas nenhuma outra se desenvolveu de forma tão coerente no pensamento humano, e nenhuma outra formação conceitual tanto se distanciou da língua falada. Mas em nenhuma

φωνῆς, 898 *b*, 26 e ss.) os tons altos são atribuídos ao movimento rápido e os baixos ao movimento lento, estamos aí diante de observações isoladas: falta a formulação da lei exata, e falta também a subordinação de um som a uma determinada velocidade.

17. A relação desses três tipos gramaticais, que aqui são tratados ocasionalmente segundo seu valor para Demócrito, Heráclito e Platão, com os tipos de Dilthey, deveria apresentar-se com uma evidência indiscutível. Sobre a tripartição da língua muitas coisas esclarecedoras foram ditas por Fritz Mauthner, embora com tendência inteiramente diversa (*Die drei Bilder der Welt, ein sprachkritischer Versuch*, 1925). Eu próprio desenvolvi ulteriormente o que aqui vem apontado no livro *Der Aufbau der Sprache*, Hamburg, 1952.

outra língua aparece com tamanha evidência como na língua grega, a maneira pela qual os conceitos das ciências naturais surgiram do terreno da língua e com quais raízes ainda agora nele imergem, visto que o grego, na ciência natural, soube dar autonomia ao *lógos* em relação à língua. O mesmo vale, porém, para as duas outras formas do pensamento, e talvez por isso possa o grego um dia ajudar-nos a resolver o problema de como poderá a filosofia, através da fusão das três distintas categorias do pensamento, reconquistar aquela unidade que a linguagem primitiva realiza tão naturalmente no uso das diversas categorias da língua.

13. O Símbolo do Caminho

Já que o espírito se formou na história, não é possível espírito sem tradição: só *na* tradição e *em confronto com* a tradição pode ele desenvolver-se. Por outro lado, existem tradições sem espírito, tradições das quais o espírito desapareceu, invólucros vazios, semelhantes a cascas de insetos mortos, a conchas que já não hospedam nenhum ser vivo: a tradição está mesmo sempre em risco de tornar-se sem espírito, rígida e morta. Mas essa tradição envelhecida não é somente um fardo que tem de ser arrastado a duras penas, mas – o que é ainda pior – é encarada por aqueles que se sentem vivos como inadequada, como uma mentira.

É condição da história viva do espírito, portanto, que as velhas formas sempre retomem nova vida e se transformem, em seguida, em si mesmas. Nisso a vida espiritual assemelha-se à vida *tout court*, pois também na natureza a vida se perpetua em formas sempre novas. Há, todavia, uma diferença essencial entre a vida orgânica da natureza e a que chamamos de vida espiritual. Nas plantas e nos animais, as formas vivas só podem surgir através da geração; na tradição espiritual, ao contrário, formas tradicionais ganham nova vida quando *refletimos* sobre elas. Formas das quais se conservou a memória podem ser, por assim dizer, reanimadas, ao passo que na natureza o que está morto está morto irrevogavelmente. Mais singular e significativo ainda, é que velhas formas podem ganhar um *novo* sentido, e assim instituições, fórmulas, símbolos possam ser, no desenrolar da história, portadores de um sentido e de uma vida múltiplos. Poder-se-ia facilmente dar exemplos extraídos dos campos mais díspares da vida humana, das convenções sociais ou das normas do ordenamento político, das usanças religiosas ou da arte figurativa: por toda a parte oferece-se

um mesmo e fascinante espetáculo, de como as velhas tradições são em parte conservadas, em parte abandonadas, em parte animadas de um novo espírito. Esse espetáculo nos é familiar a partir de nosso tempo, quando, certamente, nem sempre aparece de forma atraente, mas antes como uma disputa áspera e perversa de opiniões, em que uns, os partidários da tradição, dão-se o nome de conservadores mas são chamados de reacionários pelos adversários, enquanto os outros, que se põem a serviço do espírito novo e estão prontos a lançar ao mar, como um lastro pesado, grande parte da tradição, são considerados por seus adversários como subversivos e destruidores. Somos avessos a detectar, nesse conflito, uma luta de partidos e de classes sociais (os *beati possidentes* seriam de preferência conservadores e os pobres, revolucionários), ou então um contraste de gerações (a juventude é mais atraída pelas novidades do que a velhice), difundindo-se, assim, a convicção de que o conservadorismo ou o reformismo sejam uma espécie de ideologia, de visão do mundo, como se se tratasse de dogmas aos quais aderir ou que devam ser combatidos quando basta refletirmos a respeito para ver que a questão é muito mais simples, ou seja, é ver se uma *determinada* tradição ainda tem significado ou se já está vazia, se em um *determinado* campo manifesta-se, ou não, um novo espírito vivo.

Certamente, mesmo que não se assuma, em relação a esses problemas, uma postura ideológica, mas positiva, as opiniões serão, de qualquer modo, muito diferentes; pois um julgará como herança morta aquilo que para outro ainda tem valor; uns celebrarão o nascimento de um novo espírito onde outros vêem apenas decadência e degeneração espiritual, visto que nunca se pode saber, *a priori*, se o novo é espírito ou negação do espírito, se por trás da máscara do otimista por acaso não se esconde Mefistófeles. Todas as épocas têm essas lutas pela frente, em todos os campos: isso pertence inelutavelmente à nossa existência histórica. Uma destruição leviana pode, portanto, ser tão deletéria quanto uma conservação obtusa.

Neste ensaio ocupar-nos-emos do problema da tradição na história do espírito apenas como problema histórico, como problema do passado, que podemos considerar mais desapaixonadamente, embora, graças à sua atualidade intrínseca, suscite em nós um interesse particularmente vivo. Aqui a história do espírito deve ser entendida em sentido rigoroso e limitado, como história da consciência que o homem tem de si mesmo. Essa autoconsciência do homem explicita-se em determinados símbolos. Basta lembrar o que Aby Warburg chamou de as "fórmulas do *páthos*" na arte figurativa. O homem adquire consciência dos próprios movimentos espirituais na medida em que os traduz em imagens e, com a representação desses movimentos interiores, o artista ensina também aos outros homens a percebê-los em si mesmos. Quando, por exemplo, o apaixonado gesto de lamento nos

lēkythoi da Grécia arcaica é substituído por uma representação mais composta da dor nos vasos e nos relevos fúnebres da idade clássica, essas obras posteriores ensinam, literalmente, uma forma mais contida e interior de sentir. Uma determinada fórmula da tradição é superada por um novo espírito, que cria para si uma nova fórmula, e essas fórmulas determinam as atitudes externas e interiores do homem de maneira muito mais marcante do que comumente se admite – até o momento em que essas fórmulas se tornam vazias e inadequadas, dando novamente lugar a outras. Essas fórmulas podem ser mal interpretadas e não compreendidas ou perder todo e qualquer significado, mas também podem, após terem permanecido por muito tempo mudas e esquecidas, ressurgir de improviso para uma nova vida: assim no Renascimento certas atitudes clássicas voltam de novo a falar, são novamente acolhidas pela arte figurativa e de novo influenciam os homens.

Quero aqui tratar de um símbolo ao qual várias vezes recorreram os homens para esclarecer a si mesmos o próprio pensamento, símbolo simples e antiqüíssimo que criou repetidamente uma nova tradição de pensamento e, de cada vez, se enriqueceu de um novo espírito – o símbolo do caminho, que nos permitirá ilustrar certas características da tradição, e da sua transformação no curso da história do espírito. Para tal fim, utilizarei as pesquisas de dois estudiosos para os quais vai toda a minha gratidão: o livro de Otfried Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken* (Hermes-Eizelschriften, fasc. 4, 1937) e o estudo de Erwin Panofsky, *Herkules am Scheidewege* (Studien der Bibl. Warburg, vol. XVIII, 1930).

Para nós, modernos, a imagem do caminho está muito consumida; já não nos damos conta de que a evocamos ao dizer, por exemplo, que levamos a termo um trabalho ou que uma coisa vai bem, quando falamos de rumos da vida ou de andamento do discurso, ou quando dizemos estar atrás de um pensamento. No entanto, todas essas metáforas não existiram desde sempre, mas formaram-se historicamente, e podemos, por exemplo, seguir amplamente sua formação no grego. Elas constituem, portanto, uma verdadeira tradição, mas uma tradição na qual estamos de tal maneira imersos que somos avessos a considerá-la como algo de eternamente válido. A metáfora do caminho, toda vez que se apresenta, dá uma determinada interpretação de uma atividade ou de um "processo", interpretação sobre a qual caberia perguntar se seria a única possível, e até mesmo se seria a correta (admitindo-se que seja lícito falar, no caso, de interpretação correta ou pertinente). Essa metáfora do caminho limita-se, antes de mais nada, a estabelecer um ponto de partida e uma meta para uma determinada atividade e a considerá-la como algo de contínuo em seu percurso do princípio ao fim. Quando falamos do caminho que toma um trabalho ou um discurso, tudo é muito simples e pouco problemático; e é justa-

mente esse o motivo pelo qual é tão sólida a tradição dessas metáforas e por que essas imagens são encontradas nas línguas mais diversas.

Mas já nesse ponto surgem dificuldades: um caminho é, em geral, algo de fixo. É uma exceção, por exemplo, que eu me encontre diante de uma correnteza tendo de *buscar* um caminho para atravessá-la. Mas num trabalho ou num discurso não é raro que eu tenha primeiramente de encontrar ou mesmo de criar o caminho. Mas também pode acontecer que dois pontos, entre os quais se trafega, não estejam unidos por *um* único caminho, mas por dois ou mais, e que me cumpra refletir sobre qual deles me convém percorrer: e em idêntica situação posso encontrar-me no caminho de um trabalho ou de um discurso. Mas o fato de ter de buscar um caminho ou de avistar diante de si dois caminhos é uma circunstância que ocorre ao homem sobretudo no ato do *pensar*.

Este *pensamento* que se sente colocado ante a tarefa de buscar o próprio caminho ou de escolher entre dois caminhos é coisa relativamente recente. Entre todas as palavras que se relacionam com a metáfora do caminho, duas há, sobretudo, nas quais se desenvolveu, entre os gregos, a consciência dessa situação do pensamento: as palavras *aporía* (isto é, impossibilidade de seguir adiante) e *tríodos* (trívio ou bifurcação); com elas superou-se uma velha tradição do pensamento e fundou-se uma nova; elas demonstram, de um modo que definiríamos até mesmo como exemplar, a maneira pela qual o espírito supera uma tradição antiqüíssima e cria uma nova que se projeta longe no futuro.

Isso tudo não aconteceu, com certeza, do dia para a noite. Os primeiros poetas gregos acreditavam ser guiados pela Musa ao longo do caminho do seu dizer e pensar, e isso pressupõe, evidentemente, que exista um determinado caminho, conhecido pelo menos pela Musa; só com Xenófanes ouvimos pela primeira vez dizer, por volta de 500 a.C., que os homens encontram pouco a pouco o melhor através das próprias indagações e pesquisas (cf. infra, p. 139) e é apenas com Sócrates, cem anos mais tarde, que a *aporía*, a falta de um caminho de saída, é a situação na qual toma impulso o pensamento humano, buscando antes de mais nada achar esse caminho. Aporia passa então a assumir, sem mais, o significado de problema. O caminho do pensamento, que leva para fora dessa situação fechada, é μέθοδος, o método – onde está ainda implícita a imagem do caminho, pois μέθοδος é, propriamente, o caminho em direção a alguma coisa. Platão usa já essa palavra em sentido técnico e, a partir de então, toda investigação científica e filosófica tem início com a colocação do problema, da aporia, à qual se segue a pesquisa metódica – segundo o método dialético, ou um outro método científico – do caminho do conhecimento: abandonava-se, assim, a velha tradição segundo a qual o homem se sentia guiado pela divindade ao longo de um caminho seguro, e fundava-se a nova tradição da pesquisa científica. Seria muito interessante reconstruir esse desenvolvi-

mento através da transformação gradativa do significado do símbolo do caminho; não quero, entretanto, por ora, aprofundar-me nessa análise, preferindo examinar a imagem da encruzilhada, que, a meu ver, apresenta um particular interesse para nossa situação atual.

O símbolo do bívio é nosso velho conhecido através da história de Héracles que é posto diante da escolha de seguir o caminho do vício ou o da virtude. Essa história foi inventada pelo sofista Pródico, contemporâneo de Sócrates. e relatada pelo discípulo de Sócrates, Xenofonte, no segundo livro dos *Memorabili*[1] Seu conteúdo é mais ou menos o seguinte: o jovem Héracles está em aporia, em dúvida quanto ao "caminho de vida" que deva seguir. E eis que se lhe apresentam duas mulheres da alta estatura, uma cheia de dignidade, formas nobres, vestida de branco – é a Αρετή, a virtude; a outra, que seus amigos chamam de Εὐδαιμονία, felicidade, mas os inimigos, de Κακία, baixeza – indolente e opima; para parecer mais bela, recorreu a cosméticos e outros meios, contempla futilmente a própria sombra e usa vestes transparentes que deveriam perturbar os sentidos. Ambas dirigem a Héracles um longo discurso, prometendo conduzi-lo à felicidade e Héracles, por fim, decide seguir a virtude. A história pouco tem de poética mas seu conteúdo moral tornou-a uma das histórias preferidas na antigüidade, conferindo-lhe, assim, como mostraremos, uma grande importância para a tradição ética ocidental.

A história não faz parte da velha lenda de Héracles e foi inventada, como dissemos, por Pródico; mas Pródico utilizou temas mais antigos e por isso essa história não constitui apenas o início de uma tradição mas também se vincula a tradições mais antigas e é, portanto, capaz de mostrar como antigas tradições ganham novo espírito. Pródico combinou sobretudo dois temas literários: a representação do julgamento de Páris, numa tragédia de Sófocles que foi perdida, e o discurso de Hesíodo ao irmão sobre os dois caminhos que levam, respectivamente, ao bem e ao mal. É um exemplo decididamente típico de como um novo conteúdo surge do encontro de dois temas diferentes. Daí porque julgamos valer a pena determo-nos um pouco mais sobre o assunto, Também Hesíodo fala da ἀρετή e da κακία (e até mesmo da κακότης), mas essas palavras, nele, não têm aquele significado rigorosamente moral que têm em Pródico.

Diz ele (*Erga*, 287 e ss.): "Da baixeza (κακότης) podemos pegar tudo o que quisermos, e sem esforço: o caminho é plano e próximo de nós. Mas diante da ἀρετή os deuses imortais colocaram o suor: longa, árdua é a trilha que até ela conduz e, no primeiro trecho, coberto de pedras. Mas tão logo atingimos o cume, ela (a ἀρετή) fica mais fácil, por mais difícil que seja"

1. Sobre a historieta de Pródico, cf. H. Hommel, *Würzb. Jahrbe*, 4, 1949-1950, pp. 157-165.

Foi daí que Pródico tirou os dois caminhos, o da ἀρετή e o da κακία. Como fica, porém, ainda mais claro pelo contexto – e como podemos ver também na passagem citada –, para Hesíodo a ἀρετή é ainda a prosperidade e a operosidade, mais do que a virtude, e a κακία não é tanto o mal moral quanto a miséria, o que corresponde também ao uso lingüístico do grego mais antigo. Hesíodo não se refere tanto à consciência moral – e de fato, não fala, de maneira alguma, de uma escolha do bem –, mas aponta o caminho da salvação e o da ruína: embora o caminho da salvação pareça, no início, cansativo e difícil, "no cimo" brilha a felicidade. A κακότης ao contrário, é fácil de alcançar. A imagem dos dois caminhos já se encontra, por outro lado, em outra antiga tradição: o caminho da luz e o das trevas, o caminho da morte e o da vida, a porta estreita que conduz à bem-aventurança e a porta larga que leva à danação, são imagens que nos são familiares desde a Bíblia; já em *Jeremias*, 21, 8, lê-se: "Assim disse o Senhor: Eis que vou colocar diante de vós o caminho da vida e o caminho da morte"[2].

Hesíodo, porém, distingue-se dessas solenes declarações que prometem o caminho da salvação ou o da danação na medida em que não fala em nome de uma revelação religiosa, mas refere-se à experiência, com a linguagem áspera e essencial do campesino, e procura convencer o irmão, a quem se dirige seu discurso, de que o caminho da 'Αρετή, da prosperidade e da felicidade é também o do árduo trabalho, ao passo que o fácil caminho da preguiça conduz à ruína. Na medida em que não se trata aqui de uma livre decisão de Perses, Hesíodo fala exatamente como um pregador seguro da verdade anunciada, ainda que a motive de maneira diversa.

O tema da escolha decisiva é concretizado por Pródico na imagem de Héracles, de quem se aproximam duas criaturas super-humanas – exatamente a Αρετή e a Κακία, fazendo, cada uma delas, valer os próprios direitos, pelo que deve ele decidir entre as duas com base unicamente no próprio julgamento. Pródico encontrava situação semelhante no drama satírico (perdido) de Sófocles intitulado *Crísis*, isto é, Decisão, Juízo. Nessa obra, Sófocles encenava o julgamento de Páris, e Afrodite, segundo conta Ateneu (687 C: fr. 361 P. = 334 N.), era aí representada como uma ἡδονικὴ[3] δαίμων, como uma "deusa do prazer", que se arrebicava e a todo instante se olhava ao espelho, enquanto Atena, afeita ao esporte e com o corpo untado de óleo, representava a inteligência e a reflexão racional. Dessa narrativa, e do fato que Ateneu declara explicitamente que Pródico constrói sua história tendo como modelo esse drama de Sófocles, podemos deduzir que Páris, ao atribuir o prêmio à mais bela, fazia, com isso, a escolha

2. Cf. também já *Moisés*, 5, 11, 26-28; *Provérbios de Salomão*, 1, 15 e ss.
3. Segundo a hipótese de U. von Wilamowitz, *Hellenische Dichtung*, II, 17.

de sua própria vida: ao dar a maçã de ouro a Afrodite, decidia-se por uma vida afrodítica e ganhava Helena. Possivelmente também Hera comparecia nesse drama sofocliano, visto que, nas outras versões do mito, três são as deusas que disputam diante de Páris o prêmio da beleza, e Páris via-se assim tendo de escolher entre o poder, a sabedoria e o prazer; mas a tradição não permite que se forme uma opinião segura quanto a esse ponto. O fato de as deusas terem-se dirigido a Páris num embate de discursos leva-nos a pressupor aqui, pela primeira vez, a ocorrência daquela disputa oratória que mais tarde se chamará *sýnkrisis* e que recorria ao juízo e à decisão do ouvinte.

Também em Sófocles existem dois temas distintos que concorrem para formar um novo enredo: o primeiro é a história do julgamento de Páris, tal como já é pressuposta pela *Ilíada* (conforme demonstrou de modo convincente Karl Reinhardt); o outro deriva da tragédia de Ésquilo. Na velha lenda do julgamento da Páris narrava-se que as três deusas, Hera, Atena e Afrodite chegaram a brigar entre si porque cada uma afirmava ser a mais bela. Sófocles utilizou provavelmente a versão do conto que encontrou no poema *Kypriaká* (*Cantos Císprios*). Mas visto que também desse poema pouca coisa nos restou – apenas um breve sumário e alguns fragmentos –, nada podemos afirmar com precisão; parece, todavia, que nos *Cantos Cíprios* falava-se apenas de uma recompensa, que cada uma das deusas prometia a Páris se este lhe desse o prêmio da beleza: Hera prometia-lhe um reino poderoso, Atena, vitória na guerra, Afrodite, a mulher mais bela. Promessas que mais caracterizam uma influência exercida sobre o juiz, para não dizer corrupção, do que colocam Páris diante da escolha decisiva de um certo tipo de vida e de um determinado caminho. Esse tema, que Sófocles introduz evidentemente na lenda pela primeira vez, provém da primeira tragédia ática. Pois só a Ésquilo, precursor de Sófocles, coube descobrir e demonstrar que o homem não reage apenas a estímulos externos mas é capaz de decidir sozinho. Só com Ésquilo é que o homem tem consciência de chegar, através de sua própria reflexão, a um agir responsável, e só assim surge a idéia da liberdade humana e da autonomia do agir. Ésquilo representou essa nova situação colocando um homem diante de duas instâncias divinas contraditórias: seu Orestes, por exemplo, deve obedecer à ordem de Apolo de vingar a morte do pai, isto é, de matar a mãe – e assim transgride o mandamento divino de honrar a mãe. É, portanto, obrigado, visto que os imperativos divinos se elidem reciprocamente e falham em sua tarefa, a decidir sozinho.

Também Sófocles funde em seguida, na história do julgamento de Páris, duas diferentes tradições, criando assim uma nova tradição, assim como Pródico, por sua vez, combinará os dois temas de Hesíodo e de Sófocles, ou como já Hesíodo havia sobreposto a um tema religioso um tema dessumido da experiência, à velha imagem religiosa dos

dois caminhos as regras prosaicas do camponês. Disso tudo resulta – e teríamos muitos outros exemplos para confirmá-lo – que na história do espírito a tradição pode ser ao mesmo tempo conservada e desenvolvida na medida em que duas tradições diversas se encontram e se interpenetram.

O espírito vivo não aparece aqui, portanto, como fantasia infrene – embora se possa considerar uma característica do espírito sua abertura a todas as possibilidades –, mas esse espírito livre permanece ligado, de modo peculiar, a dados modelos, temas ou símbolos. O que nada tem de estranho: toda tradição, toda forma significante é, como forma estável e fixa, unilateral, dá ao espírito, àquilo que vive, uma marca e uma configuração determinada, e, se é verdade que a vida só e sempre se pode representar sob essas formas limitadas e só dentro de tais limites podemos nós captar o espírito, aquele que sente a vida como algo de incondicionado sempre adverte, de cada vez, a insuficiência de tais formas; elas parecem-lhe rígidas a isso faz sair em busca de possibilidades novas a fim de superar as velhas formas sentidas como unilaterais e insuficientes. Mas mesmo essas outras possibilidades são dadas à consciência apenas como possibilidades determinadas, exatamente como tradição, tema ou símbolo, e assim um novo conteúdo se deixa exprimir mais facilmente através do entrelaçamento e da mescla de temas diversos.

Conservar a tradição e criar o novo não são, portanto, evidentemente, alternativas que se excluem reciprocamente, mas é justamente numa tradição rica e vital que temas diferentes podem entrelaçar-se e fecundar-se mutuamente. Esse entrelaçamento de temas é de extrema importância para a estrutura do nosso mundo espiritual e pode ser encontrado, também na estrutura da linguagem, por exemplo.

A imagem de Héracles na encruzilhada teve longa vida no ocidente. Na história de Pródico, tal como vem relatada pelas *Memoráveis* de Xenofonte, diz-se, porém, que Héracles estava em dúvida sobre o caminho de sua vida, mas a palavra τρίοδος, trívio ou bívio, ainda não comparece. Bastaria, porém, um pequeno passo para transportar Héracles, por assim dizer, para a paisagem descrita por Hesíodo, e colocá-lo na ramificação das duas estradas que levavam respectivamente à virtude e ao vício. A mesma situação encontramos em muitos escritores, especialmente em retóricos do início da era cristã, sem que se possa dizer quem tenha sido o primeiro a introduzi-la. Mesmo em outros lugares, encontram-se numerosas variantes da história que nada trazem de substancialmente novo.

Já a história de Pródico surgiu numa época em que a fantasia poética dos gregos perdera muito de sua vivacidade, tornando-se, assim, ela também, uma fábula moralista sobremaneira árida. Continuava, apesar disso, capaz de manter desperta e de reforçar a consciência

de que o homem tem liberdade de escolha entre o bem o mal, e isso bem depressa se tornou – depois que surgira na tragédia a consciência da própria responsabilidade e livre decisão, e Sócrates, sob a influência da tragédia, fundara toda a moral na liberdade do querer – também o fundamento de uma educação moral generalizada. O desenvolvimento intenso e fecundo da tradição, que até agora acompanhamos, ocorrerá doravante nas discussões filosóficas sobre o valor dos diferentes itinerários de vida e, se já as *Memoráveis* de Xenofonte, que nos transmitem a fábula de Pródico, têm o caráter de uma filosofia popular para um público bastante vasto, a tradição do tema do bívio sobreviveu no âmbito de uma literatura pedagógica edificante, onde se enrijeceu num tema convencional. Enrijeceu-se mesmo, a tal ponto e de tal maneira perdeu seu conteúdo intuitivo e vital que, a partir do século I d.C., a imagem do bívio cristalizou-se num bizarro esquema abstrato. Viu-se na letra Y a imagem da bifurcação e atribuiu-se ao velho filósofo Pitágoras a introdução desse Y como símbolo da escolha entre o vício e a virtude[4]. O segmento vertical significa então, por exemplo, os anos de juventude em que o homem ainda não é capaz de decidir. Esse Y pitagórico vagueia como um fantasma por toda a tardia antigüidade e até mesmo através da literatura medieval. E foi assim que aquele tema vivo acabou por transformar-se, de todo, numa tradição morta.

E no entanto, nem por isso o tema morreu definitivamente – e também esse fato ensina-nos algo graças à tradição.

A imagem do bívio e o símbolo do Y pitagórico perdera, no fim da antigüidade e na Idade Média, toda a sua vitalidade porque já não mais se compreendia o verdadeiro significado do tema, porque não mais se sentia a liberdade do homem como algo de essencial. Já na idade helenística começara a afirmar-se o movimento contrário pelo qual o homem se sente novamente, e cada vez mais, determinado pela intervenção de potências divinas e demoníacas. Assim também o Y pitagórico se torna, mais tarde, o símbolo não da escolha ante a bifurcação, mas dos dois caminhos rumo à salvação ou à danação, aos quais o homem é conduzido por um deus ou por um diabo. Figuras medievais, em que o homem é agarrado de um lado por um anjo, de outro por um diabo, procurando, cada um arrastá-lo para si, mostram de forma drástica como então nos são representados os temas que conduzem o homem para o caminho da virtude ou para o do vício.

Panofsky mostrou que só no início do Renascimento o tema de Héracles diante do bívio começa a readquirir um significado essencial: por volta de 1400, reaparece na literatura e, após a metade do século

4. Cf. Axel Friberg, *Den Svenske Herkules, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar*, Del. 61: 1, Stokholm, 1945 (com amplos dados bibliográficos).

XV, na arte figurativa, onde permanece vivo, numa grande riqueza de variantes, até o século XVIII.

O ressurgir de um tema antigo no Renascimento (e este é apenas um exemplo entre outros muitos) difere do entrelaçamento e fusão de temas de que falamos anteriormente. Ali tínhamos temas ainda vivos que adquiriam uma nova figura e uma nova vida na medida em que se integravam e fecundavam reciprocamente; aqui, ao contrário, um tema velho e fossilizado é retomado depois de um longo esquecimento e despertado para uma nova vida. O exemplo do bívio mostra, com particular evidência, no que consiste esse "ressurgir" Algo que , a partir do início do século V a.C., dos primórdios da tragédia ática, isto é, da idade clássica, era considerado como essencial para o homem, ou seja, que o homem pode e deve escolher entre o bem e o mal, é, na Idade Média, esquecido ou, de qualquer modo, coberto e escondido por uma outra interpretação do agir humano.

"Renascimento" é o nome que damos a esse grande repensamento de uma tradição esquecida e perdida. Esses renascimentos dependem do fato de que o homem experimenta, ainda mais radicalmente do que fosse ocorrer no desenvolvimento normal de temas tradicionais, um sentido de insatisfação em relação à tradição dominante e fossilizada, de que sua natureza mais íntima não se sente mais realizada pelas formas em que vive e de que, portanto, ele se volta nostalgicamente para o ponto a partir do qual lhe parece que a vida tenha tomado uma direção errada. A infância inocente, a idade de ouro de uma humanidade primitiva, o paraíso antes do pecado original, do fruto proibido do conhecimento, a natureza à qual se deve retornar, são temas antitéticos ao da tradição – e que têm, no entanto, por sua vez, uma longa tradição, dos primórdios da humanidade até hoje.

Para aquilo que chamamos de cultura ocidental, para a nossa arte, ciência e política, a antigüidade é o ponto de partida e o ponto de norteamento e, sob esse aspecto, o símbolo do bívio merece ainda duas palavras. É exatamente esse símbolo que ganha hoje certo valor de atualidade. No curso dos últimos cem anos veio novamente para primeiro plano, para a nossa consciência, tudo aquilo que determina coativamente o homem no seu agir e que, portanto, restringe sua possibilidade de decidir livremente. A ação do ambiente, sobretudo das relações econômicas, os influxos secretos a que está exposta a nossa alma, a "exposição" de nossa existência têm uma parte tão importante na consciência do homem moderno, que as tradicionais representações da escolha da virtude aparecem como vazias e mentirosas, como antigualha de mau gosto ou ideologia. E no entanto, fala-se muito e em altas vozes da liberdade do homem. Essa contradição não é necessariamente perigosa: pode tornar-se – desde que não a aceitemos de modo absoluto – um fecundo impulso de renovação.

14. A Descoberta da "Humanidade" e Nossa Posição ante os Gregos

Se tentarmos refletir sobre o significado que tem para nós o mundo antigo, logo nos virá à mente a palavra "humanismo" e, por associação de idéias, outras semelhantes virão e nem todas de significado agradável. De resto, poderíamos deixar tranqüilamente de lado a palavra "humanismo", visto ser palavra recente, cunhada apenas em 1808 por um professor ginasial bávaro[1]. Mas a palavra "humanista" e os conceitos de *studia humanitatis* e *res humaniores* são mais antigos. O "humano" parece, portanto, uma propriedade peculiar dos estudos clássicos. Mas o problema é que, quando falamos de "humano" e de "humanidade" e com isso conferimos ao homem uma dignidade particular, passamos a entrar em contradição com o uso clássico da língua grega, já que as expressões "humano" e "humanidade" assumem um tom solene quando ao homem é contraposto o bárbaro e o animal irracional. Mas quando os Gregos dos primeiros séculos da era clássica dizem "homem", o oposto que se lhes apresenta é a Divindade: o homem é mortal (βροτός, θνητός) em contraposição aos imortais (ἀθάνατοι)[2], é um ser transitório, a sombra de um sonho.

1. F.I. Niethammer, *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichtes unserer Zeit.* Cf. Walter Rüegg, *Cicero und der Humanismus, Formale Untersuchungen über P. und E.*, Zürich, 1946, pp. 2 e ss. A palavra *humanistisch* é atestada a partir de 1784, *umanista*, na forma italiana, a partir de 1538, cf. W. Rüegg, *op. cit*, pp. 3 e 129. Sobre as sucessivas e acaloradas discussões sobre o humanismo, cf. Hans Reiner, *Die Sammlung*, Göttingen, 1949-1950, e Franz Beckmann, *umanitas*, Münster, 1952.

2. R. Pfeiffer, "Humanitas Erasmiana", *Studien der Bibliothek Warburg*, 22, 1931, 2, Anm. 3.

A íntima contradição que, de um século e meio a esta parte, nos levou a chamar de "humanísticos" os estudos que têm como objeto a grecidade clássica, isto é, um período em que o homem não representa nada de particularmente elevado, trai uma confusão que só pode ser resolvida por meio de um estudo histórico, o qual nos levará, num primeiro momento, a sutilezas filológicas, mas que é indispensável se quisermos libertar-nos de frases feitas nas quais corremos o risco de ficar enredados para sempre. Ficará, assim, evidente que a contradição a que aludimos tem um fundamento sério, real, e está relacionada com questões candentes.

Ouve-se, por vezes, dizer que os gregos em sua arte clássica não representaram um homem qualquer em suas acidentalidades, mas simplesmente o "homem", "a idéia do homem", como se diz, platonizado. Mas esse modo de exprimir-se é absolutamente anti-grego e anti-platônico. Jamais um grego falou a sério da idéia do homem[3]; uma vez apenas Platão alude a ela brincando, em conexão com a idéia do fogo e da água; e a essas se seguem a idéia dos cabelos, da imundice e do estrume (*Parm.*,130 C). Se quiséssemos descrever as estátuas do século V valendo-nos das expressões do tempo a que pertencem, teríamos de dizer que elas representam homens perfeitos, ou "semelhantes a deuses", para empregar uma palavra usada amiúde na antiga lírica em louvor do homem. A norma e o valor ainda estão, para Platão, inteiramente no campo do divino, não do humano.

Diferentemente se exprime o contemporâneo de Platão, Isócrates, quando explica (15, 253 – 3, 5) o que distingue o homem do animal: é pelo poder da palavra e da persuasão que surgiram as cidades, as leis, as artes e os ofícios, em suma, a civilização; além disso (293), ele exorta os atenienses a conquistarem com a cultura (παιδεία) potência no discurso. "Pois vós acima de todos os outros vos distinguis naquela faculdade pela qual o homem se distingue do animal e o grego do bárbaro; na medida em que mais que os outros sois educados (πεπαιδεῦσθαι) para o raciocínio e para a arte da palavra"[4]. Cícero retoma esse pensamento (*De inv.*, 1, 4, 5; cf. também *De or.*, 1, 31, 32-33): "A mim parece que os homens se distinguem dos animais na medida em que sabem falar. Por isso me parece ter atingido o seu ápice aquele que acima dos homens se eleva naquela mesma faculdade pela qual o

3. O que vem a seguir, sobre Platão, Isócrates, Cícero e Aristipo, deriva de E. Kapp., *Gött. gel. Anz.*, 1935, 333 e ss (334, 3). Aliás, a "idéia do homem" às vezes também aparece no classicismo alemão; por exemplo no Wieland do *Agathodämon* (II, 3, 58) e, se não me engano, também em Goethe.

4. Cf. as argumentações análogas (4, 47 e ss.), onde (50) se diz: "Nossa cidade superou de tal modo os outros homens no pensamento e no discurso... que o nome de grego indica mais propriamente aquele que pertence à nossa cultura (παίδευσις) do que à nossa estirpe"

homem se distingue dos animais" A humanidade, a eloqüência e a cultura, esses importantes elementos da sua *humanitas*, Cícero tomou-os diretamente de Isócrates e os transmitiu, por sua vez, a Petrarca[5], e assim como em Isócrates o orgulho de sentir-se homem vem acompanhado do orgulho nacional do grego e do ateniense, assim também, para Petrarca, o romano é "o homem" no sentido específico: ambos sentem-se pertencer ao povo mais culto, isto é, ao mais eloqüente.

Em geral, no século IV, o sentido de altivez em relação à própria humanidade vem acompanhado pelo da "cultura" Transmite-se, a propósito, o dito do discípulo de Sócrates, Aristipo[6]: "É melhor ser mendigo do que ignorante, àquele falta o dinheiro, a este a humanidade (ἀνθρωπισμός = humanidade)" Conta-se dele que, tendo naufragado nas costas de Rodes, ao ver figuras geométricas traçadas na areia, exclamou, voltando-se para os companheiros: "Coragem, vejo sinais de homens"[7] Mas de forma mais evidente exprime-se esse pensamento através das palavras que Ermipo atribui a Tales[8]: "Destas três coisas sou grato ao destino: em primeiro lugar, de ter nascido homem e não animal, em segundo lugar, homem e não mulher, em terceiro lugar, grego e não bárbaro" – e de forma mais simples retorna ainda esse pensamento na anedota que se contava sobre Estílpon, filósofo do tempo de Alexandre Magno (Diόg. Laérc., 2, 115). Quando Demétrio Poliorceta o convidou, após a conquista de Mégara, a apresentar uma lista de todas as coisas que, com o saque, vieram de pronto a faltar-lhe, respondeu: A cultura (παιδεία) ninguém a tirou de minha casa[9]

Platão buscou o divino através do árduo caminho da filosofia; Isócrates recomendou a cultura plurilateral do orador como uma filosofia mais útil; Aristipo ensinou uma hedonística e, como conhecedor da arte de viver, desenvolveu a seu modo os ensinamentos de Sócrates. Não está errado Wieland quando, em seu romance, o representa como um cavalheiro rico de espírito, totalmente voltado para a vida terrena. Essa nova consciência que o homem tem de si deriva, em Isócrates, da sociedade ática do fim do século V, totalmente diferente, na qual os sofistas haviam ensinado cultura e retórica. Ela surge, portanto, como a filosofia de Sócrates e de Platão, do iluminismo ático. Mas, enquanto Platão busca, seguindo os passos de Sócrates, fundar sobre novas bases a fé numa norma colocada além do homem, numa reali-

5. W. Rüegg, *op. cit.*, 29 com obs. 4
6. Diόg. Laérc., 2, 8, 70.
7. Vitruvio, 6, 1, 1; cf. Cícero, *De rep.*, 1, 29 (e além disso *Gött. gel. Anz.*, 1935, 334).
8. Diόg. Laérc., 1, 33.
9. O modelo é dado aqui pela história que Cícero conta sobre Biante, que, em situação semelhante, teria dito: *Omnia mea mecum porto*. De resto, nem mesmo essa anedota é muito antiga (diversamente do que afirma W. Jaeger, *Paideia*, II, 122).

dade mais elevada, e a convicção de que Deus seja a medida de todas as coisas[10], Isócrates, como os sofistas, vê no homem a medida de todas as coisas. Se mesmo essa autonomia do homem leva, num primeiro momento, a um sentido de incerteza e extravio, o que não espanta, dado que o homem é considerado como um ser muito frágil – e isso foi expresso por Eurípides de maneira portentosa –, todavia os frutos característicos do progresso intelectual, tais como a retórica, a ciência e a cultura, suscitaram o surgimento de um novo sentido de altivez, acompanhado, a bem dizer, desde o início, de uma boa dose de vaidade sofística, Isócrates tem a pretensão de ensinar "filosofia" como Platão; quer distinguir-se dos advogados plebeus, dos democratas radicais e dos mestres de eloqüência, que, destituídos de cultura, só visam, ainda que com meios dúbios, à vantagem pessoal. Mas com a mesma determinação, combate erísticos e dialéticos, que se perdem em inúteis debates, e, entre estes, ele também coloca Platão.

Na Atenas do século IV, já não mais existia aquela sociedade nobiliária, cujos componentes, julgados de origem divina, haviam cultivado, até o início do século V, os antigos ideais cavalheirescos, ou haviam guiado, até a guerra do Peloponeso, a política da cidade; a última tentativa de defender com a cultura sofística os antigos direitos de casta e de fazer valer a moral do tirano e do super-homem contra a massa odiada, degenerara para uma selvagem crueldade e comprometera-se inapelavelmente com o governo dos Trinta tiranos. A idéia democrática de que todos os cidadãos possuíssem não apenas os mesmos direitos, mas tivessem todos, pelo menos potencialmente, o mesmo valor, firmara-se de tal maneira, mesmo entre os aristocratas, sob o influxo dos sofistas, que se pretendia doravante do homem culto (sem levar em conta a própria cultura e a própria qualidade de grego e de ateniense) o respeito pelo homem como tal. Cultura, doravante, é entendida simplesmente no sentido de humanidade.

O senso de solidariedade humana surgira originalmente da convicção de que todos nós somos fracos mortais, destinados a desaparecer como as folhas do bosque, mas só no século IV começa-se a ver, no homem, o próximo. Certamente, mesmo antes, os homens haviam sentido o dever de ajudarem-se uns aos outros e de tratarem-se amigavelmente, mas isso não porque o homem possuísse valor e dignidade como tal. Se na *Odisséia* (VIII, 546) lemos: "Estão sobre a proteção de Zeus todos os estrangeiros e os mendigos", é porque cuidar do fraco é considerado como um dever religioso (cf. supra, p. 176); e se a repugnância por tudo o que é brutal se manifesta de forma decisiva também entre os heróis da *Ilíada*, isso se inclui nos bons costumes da nobreza consciente de si, que preserva o senso da ordem e da medida e assim se distingue dos

10. Platão, *Leg.*, 716 C; cf. também *Leg.*, 497 C e 500 B-D.

asiáticos (cf. supra, p. 31). Mesmo isso está relacionado a concepções religiosas, não só porque são os deuses que oferecem o modelo de tais formas do viver social, mas sobretudo porque todo ato de "insolência", toda transgressão da ordem são considerados como uma violação dos limites impostos ao homem. De modo particular exortam à modéstia e à moderação os exemplos míticos das epopéias homéricas: o homem consciente de sua fraca humanidade não se mostrará duro nem tirânico em suas relações com o próximo (cf. supra, p. 211). Tudo isso, porém, não significa ainda que por toda a parte se tenha firmado o senso da dignidade humana e do amor ao próximo, embora prepare o caminho para as concepções do século IV, e ainda a sentença de Antígona: "Não para participar do ódio mas do amor foi que eu nasci", refere-se aos ςιᾳλοι, aos amigos e aos familiares, para a "alegria" dos quais, como tantas vezes se repete, deve-se viver; do que, porém, sempre se poderá concluir que molestar os inimigos é permitido (cf. supra, p. 174).

Eurípides é o primeiro a representar, na sua *Medéia*, um ser humano que não tem outro meio de despertar a compaixão exceto o de ser uma criatura atormentada (cf., supra, pp. 126 e ss.): essa bárbara fora-da-lei tem a seu favor apenas o direito humano universal. Essa Medéia também é, porém, ao mesmo tempo, a primeira pessoa cujos sentimentos e cujos pensamentos são explicados sob um ângulo puramente psicológico e humano e que, embora sendo bárbara, é superior aos demais pela cultura espiritual e pela eloqüência. Quando o homem pela primeira vez se mostra independente dos deuses, prontamente se revela a potência do espirito humano autônomo e a intangibilidade do humano direito à justiça.

A rapidez com que se difunde a consciência do direito humano na Ática é demonstrado pelo fato[11] de que, a partir da época do relevo de Hegeso, isto é, por volta de 420 a.C., uma dúzia de anos após o nascimento da *Medéia* de Eurípides, as estelas funerárias áticas colocam a escrava ao lado da patroa quase como uma sua igual, e a acompanham de forma dignamente humana.

Após o fim da guerra peloponésica, quando o respeito pelo homem indefeso e a consideração pelo grupo social ao qual o indivíduo pertence não são mais sentidos como um dever religioso, já encontramos em Atenas uma classe de pessoas cultas, interiormente democratizadas, que se orgulha de sua própria "humanidade" e reconhece dignidade ao indivíduo mesmo independentemente da cultura. Como na tragédia de Eurípedes, esse sentido humano se faz ouvir sobretudo diante da pessoa que sofre injustiça, como por exemplo na fórmula : "Quem presta falso testemunho e por vias injustas leva o homem à ruína"[12] e, de forma

11. Segundo gentilmente me informa E. Bielefeldt. Cf. E. Buschor, *Euripides Medea, Hippolytos, Herakles übertragen un erläutert*, 1952, 84.

12. Andoc., 1, 7 = Lis., 19, 14.

ainda mais clara, quando Xenofonte diz do rei Agesilau: "Freqüentemente recomendava aos soldados que não tratassem os prisioneiros como delinqüentes, mas que os protegessem como homens"[13]. Mais adiante, Xenofonte diz de Agesilau que as cidades que este não podia conquistar pela força, conquistava pela "filantropia", pela "humanidade"[14], e as palavras "filantropia" e "filantropo", em seguida, aparecem com freqüência no século IV, quando se difunde a convicção de que o fraco e indefeso "é, também ele, um homem"[15] Assim, segundo Xenofonte, diz Ciro a seus soldados: "É lei eterna do homem que, numa cidade conquistada, os habitantes e suas propriedades pertencem aos conquistadores. Não é injusto, portanto, se deles tomardes o que podeis, mas se lhes deixardes algo, fá-lo-eis por humanidade"[16] Ciro, em geral, é para Xenofonte o príncipe "humano", embora sua humanidade se funde num conceito que conhecemos com base em várias considerações gregas e romanas acerca da amizade, isto é, na convicção de que as boas ações rendem. Na frase citada, a palavra "filantropia" eleva-se à esfera jurídica: o sentimento de humanidade contrapõe-se ao *ius strictum*, como um sentimento de condescendência que o bom chefe recomenda; mas as outras passagens, nas quais Xenofonte fala da filantropia[17] de Ciro, demonstram que ele não entende a palavra no seu sentido jurídico; ela significa para ele cordialidade para com o próximo, e assim também abrange por exemplo, a hospitalidade e a beneficência. Esse o sentido originário da palavra, que, nos primeiros tempos, era usada particularmente para os deuses na medida em que estes beneficiam os homens[18]. No século IV, o termo filantropia usa-se freqüentemente para indicar a afabilidade de um senhor[19] ou mais ou menos aquilo que Homero chama de φιλοφροσύνη; é a qualidade de quem não segue simplesmente o seu θυμός, mas ao contrário, freia-o e domina-o (cf., por ex. , *Il*, I, 255), de quem é μείλιχος, manso e brando, não σκληρός, duro, nem αὐθάδης, rude; tendo presente que esse termo não se limita a indicar o estado em que se encontram as energias da alma humana,

13. Xen., *Ag.*, 1, 21; estes e outros trechos das observações precedentes foram-nos assinalados por R. Pfeiffer, *op. cit.*

14. 1, 22.

15. Cf. S. Tromp De Ruiter, " De vocis quae est φιλανθρωπία significatione atque usu", *Mnemosyne*, 59, 1932, 271-306.

16. Xen., *Cir.*, 7, 5, 73.

17. Xen., *Cir.*, 1, 2, 1: εἶδος μέν κάλλιστος, ψυχήν δέ φιλανθρωπότατος καί φιλομαθέστατος καὶ φιλοτιώτατος 8, 2, 1: διά παντός ἀεὶ τοῦ χρόνου φιλανθρωπὶαν τῆς ψυχῆς ὡς ἠδύνατο μάλιστα ἐνεφάνιξεν; cf. 1, 4, 1; 8, 4, 71 etc.

18. O mais antigo documento está em Ésq., *Prom.*, 10 e ss.: ὡς ἄν διδαχθῇ... φιλανθρώπου... παύεσθαι τρόπου; 28: τοιαῦτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου; cf. 119: ὁρᾶτε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν.

19. T. De Ruiter, *op. cit.*, 280 e ss.

mas quer significar que alguém trata cordialmente as pessoas com as quais não seria obrigado a preocupar-se de modo especial. É nesse sentido que Isócrates recomenda ao rei Filipo a filantropia, e cita, juntas, a benevolência, εὔνοια (5, 114), e a brandura, πρᾳότης (5, 116). Ainda que as palavras "filantropo" e "filantropia" não sejam termos jurídicos, inúmeras passagens dos oradores do século IV demonstram que a idéia da benevolência, εὔνοια, da brandura, πρᾳότης, e da compaixão, ἔλεος, penetram na concepção do direito[20], e o conceito mais amplo dessa nova "humanidade" é exatamente a "filantropia"[21] Só que esse amor ao próximo tem, entre gregos, uma forte marca de dignação, já que "o homem", para eles, desde os tempos mais remotos, era algo de miserável e problemático, a ponto de "filantrópico" poder acabar significando "gorjeta"[22]

Não foi a filosofia que descobriu essa "humanidade"[23]; pelo contrário, à cortesia, ao senso de gentileza e de brandura que a acompanham, a filosofia contrapõe o rigor, a severidade e o poder esclarecedor do pensamento; ela provém mais das concepções da sociedade ática do século IV e final do V e por isso encontrou sua expressão mais perfeita ali onde essa sociedade se apresenta em sua forma mais pura: na comédia de Menandro. Essas comédias são burguesas, e no entanto apresentam a mais distinta e fina sociedade como jamais existiu na Europa. Os cidadãos áticos, que elas nos fazem conhecer, são completamente naturais e, ao mesmo tempo, formam tipos individualmente peculiares; não têm pretensões e, todavia, ostentam aquela particular segurança que só pode vir das sólidas tradições de gerações conscientes. Por essa sociedade não ser cortesã, como a que se congregava na era arcaica à volta dos tiranos, ou como a que se constituiu pouco depois de Menandro em torno dos Ptolomeus, em Alexandria, e por ter ela permanecido isenta de influências tanto internas quanto externas sem precisar preocupar-se com os julgamentos alheios, requisitados ou não, foi aqui, exatamente no ocaso desse mundo burguês, que se pôde desenvolver, em sua total beleza, a delicada flor da humanidade. O valor que tem para Menandro o homem talvez esteja expresso de forma mais eficaz em sua famosa frase: "Como é agradável o homem, quando é homem"; ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος ἂν ἄνθρωπος ᾖ (fr. 761 K). Já se revela aí aquela fé no valor do homem, que é uma conquista do princípio do século, mas acompanhada do pensamento céptico de que o ho-

20. *Idem*, 285.

21. A importância que tem essa idéia de humanidade para as teorias políticas do helenismo e sobretudo para o vocabulário diplomático dos déspotas helenistas é mostrada por A. Heuss em *Antike und Abendland*, 4, 72 e ss., especialmente nas pp. 75 e ss.

22. S. De Ruiter, *op. cit*, 293. U. von Wilamowitz, *Griech. Trägodien*, 2, 27, 1.

23. Segundo também pensa, corretamente, S. De Ruiter, 303.

mem nem sempre é o que poderia ser. O valor do homem não reside, tanto para Menandro como para Isócrates, na *paidéia*, na eloqüência que o distingue do animal. O homem da comédia de Menandro é demasiado requintado para alardear sua cultura; dar-se ares de importante com citações e sentenças gerais é coisa que deixa para os escravos, que assim constituem, de certo modo, a pedra de toque de que Menandro quer que nos sirvamos para avaliar os seus burgueses. São preocupações limitadas, de caráter privado, as das personagens de Menandro, e o amor ao próximo é, em grande parte, amor às belas hetairas, mas já que essas personagens são espiritualmente diferenciadas, embora sendo apresentadas como "tipos", o modo como se manifestam suas recíprocas reações é de uma graça perfeita. Essas comédias estiveram perdidas e seu alto valor artístico só há meio século nos foi revelado por fragmentos conservados sobre papiro; elas têm, todavia, influído largamente na formação da vida social da Europa através das reelaborações de Plauto e de Terêncio. Já entre os romanos essas comédias, que levam aos palcos ambientes da sociedade, têm uma influência que se estende muito além do campo literário, embora, naturalmente, não possamos calcular o efeito imediato que sua representação pudesse ter tido sobre o comportamento e sobre a linguagem, sobre o pensamento e sobre o sentimento dos espectadores. De qualquer modo, para Cícero, pertence indiscutivelmente à "humanidade" aquele desembaraço, aquela graça ágil, que reinava já cem anos antes de Menandro na sociedade ática, e que conhecemos através dos diálogos de Platão, nos quais aparecia unida a vastos interesses espirituais; com a diferença que então não se pensava, de maneira alguma, em dar relevo ao ideal de "humanidade"

Para o romano, homem político, os homens de Menandro dentro de restrito círculo caseiro, essas figuras um pouco cansadas que de bom grado confiam seus interesses aos escravos, não podem constituir um modelo que possa ser levado a sério. Assim, quando Cícero, como já vimos, une o conceito de "humano" à cultura e à eloqüência, é ao princípio do século IV da história de Atenas que ele volta para conectar-se com o seu ideal. E os romanos deviam valorizar a cultura ainda mais do que Isócrates, já que para eles também a graça ática era fruto de cultura. Ademais, na *humanitas* de Cícero também se inclui a filantropia, aquela cordialidade humana cortês, um tanto condescendente que, a seu ver, está ligada à virtude romana da *clementia*, assim como para os gregos do século IV se emparelhava com a benevolência e a brandura de ânimo. Surge, assim, o problema sobre se a palavra "humanidade" deva de fato ser entendida como sinônimo de filantropia ou de algo como ἀνθρωπισμός, termo de que Aristipo se vale em sua anedota para indicar a humanidade culta. Para solucionar esse dilema pareceu necessário postular uma

doutrina filosófica da *huminitas* anterior a Cícero, e a atribuíram a Panécio[24] Embora seja correta a observação de que foi Panécio quem colocou na base da ética a idéia de que o homem é algo de mais elevado do que o animal e que deve desenvolver essa sua propriedade[25], acolhendo assim na filosofia um pensamento que surgira em Isócrates do orgulho do homem culto, e que era particularmente caro a Cícero, permanece, contudo, sem solução o problema de como teria Panécio chamado essa humanidade. Não existe em grego uma palavra que signifique "uma mais alta forma do humano" e " sentimento de humanidade" ao mesmo tempo. Além do mais, visto que essas duas concepções chegaram a Cícero diretamente através de Isócrates e da *Ciropedia* de Xenofonte[26], não nos parece de grande valia incomodar Panécio para que interprete o ideal de humanidade de Cícero. Seria mais interessante perguntarmos se já no círculo de Cipião a palavra *humanitas* era usada neste sentido que tanta importância ganhou para os tempos futuros – só que para essa pergunta não podemos achar resposta. Talvez estejamos mais próximos da verdade se considerarmos que, para os romanos, seriam *humanos* os gregos da espécie das personagens de Menandro e Terêncio (hipótese que encontra forte respaldo no texto de Terêncio) e que estas indicariam exatamente como *humanitas* o seu particular modo de ser: além disso, esse conceito conectava-se naturalmente com a consciência aristocrática romana e com a idéia que aí se tinha da cultura grega.

De qualquer forma, a partir de Cícero, o conceito de "humanidade" compreende em si a dúplice idéia de "humano" e de "humanístico": uma certa especial desenvoltura e agilidade no modo de fazer e a maneira cordial e cortês de tratar o próximo, são acompanhadas pelo estudo dos autores clássicos com os quais se aprende a "falar". A concepção do homem como de um ser que "sabe falar", essa concepção isocrático-ciceroniana da humanidade, estava predestinada a difundir-se entre os romanos, cuja cultura se havia formado sobre as altas formas da eloqüência grega: e não só os refinados oradores do tempo de Cícero se haviam formado sobre os oradores gregos, mas já antes o haviam feito os poetas sobre a épica e sobretudo sobre a tragédia. Daí deriva, desde o início, para a literatura romana, um caráter de graça e elegância, visto

24. Richard Harder, *Hermes*, 69, 1934, 68-74.

25. R. Harder, *op. cit.*, 70. Que também da *Stoá* ("Pórtico") provenha uma tradição humanista que teve influência sobretudo sobre o cristianismo, é coisa que nem mesmo levarei em consideração, visto que nos poria diante de novos temas (por exemplo, o do surgir de uma nova interioridade) que exigiriam estudo mais amplo.

26. Cf. o trecho citado por R. Harder (7, 3, 3) *ad Qu.* 1, 1, 23; sobre a grande influência exercida pela *Ciropedia* em Cícero e, mesmo antes, em Cipião, cf. Karl Münscher, "Xenophon in der griechisch-römischen Literatur", *Philol. Suppl.*, 13, 2, 1920, pp. 74 e 78.

que, nesse mundo literário, de cultura, não há lugar para os ásperos conflitos: manifesta-se, assim, na poesia latina, um particular e independente reino do espírito, onde a retórica e o *páthos* são acompanhados pela cultura e a elegância. E como já ocorrera com Cícero, assim também toda a cultura européia sofreu a influência dessa *humanitas*, começando por Petrarca e passando por Erasmo até o Barroco.

Essa, porém, é apenas uma das formas mediante as quais se explicitou a influência do mundo antigo. Sobretudo nós, os alemães, jamais soubemos adaptar-nos a essa concepção do valor do homem. Já o primeiro juízo crítico de Lutero sobre Erasmo soa assim: "Nele, o humano predomina sobre o divino"[27] O esforço de Lutero para aproximar-se diretamente de Deus, sem levar em conta nada do que existe na tradição européia, faz com que ele ponha de lado toda tentativa de acolher elementos da cultura humanística antiga na doutrina cristã da redenção, e o seu rude: "Aqui estou, e daqui não saio" devia parecer bárbaro à sabedoria céptica e ao espírito conciliador de Erasmo.

É sob o signo dessa nova mentalidade que Winckelmann protesta contra a retórica e o patetismo do Barroco, contra a adaptação teatral de figuras e temas antigos para o embelezamento da ópera e das salas de festa. Descobre ele o verdadeiro mundo grego para além da interpretação dada por Roma e acolhe de forma imediata a divina beleza da arte clássica. É ainda por esse caminho que Herder retorna àquela poesia grega cuja beleza foi criada por corações crentes, e é sempre seguindo essa tendência que a filologia alemã do século XIX perde o gosto da romanidade e, entre os autores gregos, utiliza os oradores apenas como fontes históricas e se ocupa dos teóricos da retórica por mero interesse histórico, na medida em que todo fenômeno da história merece um diligente estudo científico.

Apresentados em forma de urbanas conversações, os diálogos de Cícero perdem, portanto, terreno, em confronto com os platônicos, cuja dialética urge rumo à incondicionada verdade.

Não existia na Alemanha uma "sociedade" que cultivasse as usanças de um cortês viver comum, semelhante à que se desenvolvera nos outros países da Europa sob a influência do Humanismo. "Em alemão quem é cortês mente" – e, reconhecidas como únicas virtudes, honestidade e sinceridade levavam a desmascarar, com especial prazer, não apenas as convenções sociais e as grandes formas estilísticas da arte, mas também as ideologias da vida política. Tudo isso atingiu muito mais duramente a Cícero, e ao Humanismo dele derivado quando as correntes políticas do século XIX quiseram dar ênfase a tudo o que era atual, isto é, ao elemento técnico, ao espírito nacional, às idéias

27. Carta de 1º de março de 1517: *Humana praevalent in eo plus quam divina.* Sobre a importância fundamental dessa declaração, cf. R. Pfeiffer, *op. cit.* p. 20.

sociais, e pospuseram a essas novas exigências todo interesse pelo mundo grego, de modo que o latim perdeu também a sua até então inconteste função propedêutica para o conhecimento do grego.

Por volta de meados do terceiro decênio do século XX, após a derrota na primeira guerra mundial, enquanto se procurava novamente estabelecer o que merecia ser conservado na Europa, surgiu nos alemães a dúvida de que as velhas formas do humanismo estivessem doravante superadas. O humanismo de Erasmo, diziam, só havia interessado os eruditos, e o humanismo do tempo de Goethe limitara-se apenas ao campo estético; sentia-se a necessidade de um novo humanismo que considerasse o homem na sua totalidade não só no pensamento e no sentimento, mas também na ação. Esse humanismo ético e político colocava no centro o conceito da *paidéia*, da formação espiritual e cultural, e assim recorria, de fato, à origem do humanismo isocrático-ciceroniano. Esse humanismo não queria, todavia, reconduzir a Cícero e a Isócrates e sim a todo mundo antigo e sobretudo a Platão, isto é, ao oposto de Isócrates e, portanto, exatamente a quem não reconhecia nenhuma dignidade particular ao homem e à sua cultura, e para quem não o homem mas Deus era a medida de todas as coisas.

Quando Isócrates funda seu orgulho sobre uma coisa tão frágil como o homem, a sociedade na qual vive dá-lhe pelo menos uma representação vivaz e segura de como o homem deveria viver. A cultura não é, para ele, um valor histórico alcançado por um longínquo passado: os cultos atenienses de seu tempo incarnam-na à sua frente de forma imediata. Ele não tem necessidade de recomendar a cultura nem de fazer admoestações, mas pode dizer com consciente segurança: o que possuímos é o que de mais perfeito existe sobre a terra. Já Panécio, para dar suporte a esse valor, terá de fundá-lo sobre o *Lógos* divino.

Cícero extraíra sua cultura de um mundo estrangeiro: mas com ele, ela se insere naquele mundo de sólidos valores que regem a aristocracia e o Estado. Dessa forma, também Petrarca e Erasmo têm um ponto de apoio preliminarmente assegurado; não naturalmente nas relações sociais e estatais, e sim na fé cristã. Para Winckelmann e Herder, as coisas apresentavam-se de modo diverso na medida em que, como já vimos, seu principal interesse não se voltava para essa "humanidade" inteiramente alicerçada no homem[28]; e mesmo no chamado idealismo alemão o conceito de humanidade apóia-se na fé na absoluta ordem super-humana.

Agora, porém, humanismo e *paidéia* já não encontravam seu fundamento numa sociedade sólida ou num Estado, já não eram mais

28. Notícias mais exaustivas sobre o assunto podem ser encontradas, por exemplo, em W. Rüegg, pp. XIX e ss. e F. Blättner, "Das Griechen bild Winckelmanns", *Antike und Abendland*, Hamburg, 1945, p. 121 e ss.

sustentados por convicções religiosas ou filosóficas – visto que também o racionalismo, que conservava muitos elementos da tradição humanística já não era considerado como base segura. Que significavam então humanidade e humanismo? O que era o Homem? Era exatamente esse o problema a resolver, e o próprio problema não podia funcionar como resposta. Um humanismo ético e político deveria ter-se concretizado na ação prática, assim como o humanismo estético se revela através das obras de arte. E não bastava nem mesmo dizer, por exemplo: "O homem para Platão e para a autêntica grecidade é parte essencial do Estado", visto que assim permanecia não resolvida a questão de saber se o homem devia tomar parte livre e ativa na vida política ou se deveria funcionar como uma rodinha na engrenagem política, ou então – o que é uma outra coisa ainda – mantendo-se, como Platão, à margem do odiado tráfico da vida cotidiana, deveria imaginar em seu pensamento o aspecto que poderia ter um Estado em que pessoas comuns não estivessem nos postos de comando. Nem se fazia questão, naquele ambiente, de precisas convicções políticas, mas apenas de "atitude política", não se dizia o que era o direito, mas falava-se de *ethos*, não se tratava de política, mas de "atitudes políticas" não de decisões políticas, mas de "princípios estatais", não do homem político mas do cidadão – em suma, o sentido do concreto e do determinado perdia-se por toda a parte numa genérica *héxis*, visto que as várias expressões: a "formação do homem", "a idéia do homem", "a alta norma de educação" não tinham nenhum fundamento na realidade. Destarte, esse humanismo iria sofrer o destino de qualquer outro nihilismo que se escondesse por trás de qualquer atitude "heróica" ou "religiosa"; e desde o princípio podia-se ver que esse humanismo político era, na verdade, apolítico – ou melhor, podia servir a qualquer política[29]

E de novo estamos diante do problema: O que esperamos nós do humanismo? Que valor têm para nós os gregos? Não é necessário construir outros programas e difundir um novo humanismo, mas queremos confiantemente confiar nas antigas verdades. Visto que nós, alemães, não podemos livrar-nos tão depressa de nossa pedanteria de longínqua origem franca nem de nossa teimosia, e dado que há pouco a esperar que se forme em nossa terra uma sociedade semelhante àquela que se formou em Atenas após a derrota da guerra peloponésica, onde possam ser cultivadas as prazerosas formas do viver social e uma humanidade rica de espírito e de cultura, e visto que os tempos que vivemos contribuirão mais para acentuar nossa tendência a levar as coisas a sério, procuremos então ficar mais com o *divinum* dos gregos do que com o *humanum*, naturalmente não no sentido de chamar de novo à vida os deuses gregos e assim recair num novo paganismo,

29. *Gött. gel. Anz.*, 1935, 253.

mas lembrando-nos do que os deuses gregos deram ao mundo e do que permaneceu vivo mesmo após o seu ocaso. Poderemos, assim, esperar defendermo-nos da rudeza e da barbárie sem que precisemos, para isso, fundar nossa existência espiritual no conceito de "humanidade"

Que os deuses sejam a medida de todas as coisas, significa para os gregos que o mundo é um cosmo e que uma ordem severa regula cada coisa. Nesse mundo ordenado, os gregos não apenas acreditaram, mas também procuraram penetrar, e quanto mais profundamente o fizeram tanto mais se aproximaram da idéia de que, por trás desses deuses, se esconde algo mais vasto e universal, que dá à vida sentido, valor e suporte. A cultura européia funda-se exatamente na tríplice descoberta que os gregos fizeram dessa ordem, que se apresenta ao conhecimento como lei, à sensibilidade como beleza, à ação como direito. A fé na existência da verdade, da beleza e do direito, valores que transparecem obscuramente em nosso mundo, é o verdadeiro legado espiritual dos gregos que jamais esteve perdido e até hoje conserva sua força.

Mas a fé classicista, que vê nos gregos modelos exemplares, deve limitar-se num ponto essencial. A antigüidade clássica não pode mais servir de modelo para o pensamento, para a poesia e para as criações do ocidente, no sentido de que as obras da antigüidade, nas artes plásticas, na poesia e na filosofia, sejam absolutamente perfeitas, de que possuam um valor atemporal e ofereçam os modelos mais dignos de imitação à nossa atividade criadora. Essa fé desmoronou diante da pesquisa histórica dos últimos cento e cinqüenta anos, e a própria ciência da antigüidade foi o que mais contribuiu para demonstrar o condicionamento histórico da civilização greco-romana. À medida que se penetrava mais profundamente na compreensão do mundo antigo, mais claro ficava que exatamente as mais perfeitas criações da antigüidade haviam brotado de pressupostos espirituais que nos eram completamente estranhos, já que quanto maior e mais rica de significado é uma obra, tanto mais eficazmente ela exprime o "espírito do tempo" A grande obra de arte, por exemplo, reflete com a máxima exatidão uma concepção temporalmente determinada do espaço e da figura; a verdadeira poesia exprime com igual evidência uma fé religiosa de há muito perdida; a língua revela uma concepção do homem, que representa uma etapa bastante remota na trajetória histórica do homem ocidental. Não se reduzirá então a uma tagarelice vazia de douto filisteu afirmar que a grande obra de arte "supera os tempos", que o homem superior e sua ação se eleva acima de toda relatividade histórica? Na verdade, todo o nosso historicismo foi incapaz de retalhar duradouramente o prazer proporcionado pela beleza da arte clássica, e não só a pura admiração pelo Belo não foi nela abalada como a própria ciência da antigüidade, embora avançando conscientemente no caminho da história e repudiando todo entusiasmo classicista, ja-

mais quis renunciar à orgulhosa convicção de que tesouros a ela confiados possuíssem um valor significativo. Certamente os filólogos clássicos colocaram-se numa situação intrincada e deu-lhes muito trabalho fixar em forma teorética sua posição aparentemente tão pouco clara, para defenderem de algum modo o humanismo e justificarem a classicidade.

Mas será o contraste entre a relatividade temporal de uma grande obra e o seu valor extratemporal, no fundo, um verdadeiro contraste? Não terá talvez surgido aqui, como com freqüência acontece no pensamento do homem, um problema aparentemente insolúvel, porque se quis julgar algo com base numa falsa analogia? O modelo daquilo que aqui entendemos por historicidade e evolução é, evidentemente, o aperfeiçoamento de máquinas ou instrumentos. Ora, na técnica, o que está superado deixa realmente de ter valor. Um automóvel ou um aeroplano do tempo da nossa infância é algo de ridículo que já não serve para nada. O que é superado e passado não pode readquirir valor "clássico" Busquemos então um exemplo melhor: também no campo da natureza orgânica falamos de evolução e dizemos, por exemplo, que os animais são uma forma de desenvolvimento do mundo orgânico superior à representada pelas plantas. Mas será por ventura a rosa superada, depreciada, transformada em objeto de troça pelo fato de existirem uma águia e um leão? Não é, por ventura, a flor uma expressão classicamente perfeita da natureza viva, que conserva o seu valor mesmo se a seu lado existirem formas superiores, de um grau mais alto de desenvolvimento? Poder-se-ia dizer – parafraseando a afirmação de Ranke relativa aos períodos da história – que a rosa está em relação imediata com Deus tanto quanto o leão, sem negar com isso as diferenças de valor, e muito menos as diferenças evolutivas. Para isso não é preciso, como no caso das máquinas, limitar o valor e a evolução a um escopo prático e a uma utilidade mensurável. É exatamente a inferioridade da rosa diante do animal que constitui o seu valor; sua perfeição está condicionada a seu grau de inferioridade, sua beleza só é possível na planta, e o animal conquista o seu grau de perfeição graças à beleza da planta.

Acrescente-se a isso o fato – e isso vale tanto para a natureza orgânica quanto para a natureza humana – de que toda forma desabrocha na máxima pureza e singeleza no momento de sua origem, pois ainda não está subordinada a formações ulteriores; assim, por exemplo, a folha desenvolve-se de forma perfeita no feto, ao passo que nas plantas de desenvolvimento superior, tem de reduzir-se a uma forma mais modesta, talvez porque aqui é a florescência que deve emergir. Assim também certas formas de arte, como a representação plástica da beleza humana, ou as formas poéticas da épica, da lírica, do drama, alcançaram sua expressão mais perfeita entre os gregos; a "naturalidade", isto é, o claro significado da existência que se abria para eles pela primeira vez, determinou os elementos fundamentais

da nossa intuição e do nosso pensamento, e os filósofos, de Tales a Aristóteles, proporcionaram a oportunidade e criaram o modelo para todo e qualquer filosofar, fazendo com que todos os esforços dos modernos voltados para o conhecimento dos fenômenos tenham sempre de recorrer aos modelos primeiros do grego. Daí porque todos os problemas que os gregos se propuseram permanecem problemas nossos, atuais.

Essa comparação prova que podemos falar de uma evolução da humanidade e mesmo de um progresso, embora admitindo que os tempos passados tenham tido sua própria perfeição, que tenham conquistado certas expressões de beleza que não podemos alcançar, que algo de próprio e de essencial ao homem se tenha manifestado neles com maior clareza do que em nós. Mas nem mesmo o modelo do desenvolvimento orgânico da vida basta para dar-nos uma imagem clara do desenvolvimento da cultura humana e da importância do mundo grego. O homem, pelo menos o homem ocidental, trabalha com consciente vontade para o próprio futuro, e como não pode agir no vazio, mas tem de ater-se a algo dado, recorre necessariamente, para orientar-se, a seu próprio passado. A pergunta "o que me tornarei?" está sempre ligada à pergunta; "o que sou, o que fui?" Assim para aquele que quer ser, antes de tudo e exclusivamente, alemão, tem muita importância o problema: "O que eram os germânicos?" Mas, se quisermos ser europeus (e, no fundo, queremos, sempre que quisermos ler e escrever e, mais que tudo, se quisermos conservar a ciência, a técnica, a filosofia), é para nós bastante importante perguntarmo-nos: "O que eram os gregos?" E se muitos aspectos da moderna cultura européia deixam-nos insatisfeitos, mais urgente ainda se faz perguntarmo-nos: "O que era, na origem, essa cultura, quando ainda não se havia sujeitado às deformações modernas?"

Se hoje ninguém mais recomenda a imitação dos gregos, não é tanto porque os gregos tenham perdido o seu valor quanto porque a palavra imitação – exatamente em oposição àquilo que significava em tempos férteis de criação, e já no mundo antigo, quando a arte, por exemplo, era imitação da natureza –, hoje, com demasiada facilidade se interpreta como cópia, como reprodução fotográfica. Semelhante imitação, destituída de espírito, morta, seria o oposto de uma verdadeira imitação dos gregos, visto que provocaria a interrupção daquele movimento que os gregos introduziram na vida espiritual da Europa.

Mas queremos nós, realmente, ser imitadores dos gregos e, nesse sentido, europeus? E se queremos, qual a razão disso? Para responder afirmativamente a esta última e mais difícil pergunta não basta dizer que somos europeus e que só nos é possível viver dentro dessa tradição européia. Se é para arrastar essa tradição cansativamente e a contragosto como um tedioso grilhão, melhor deixá-la ir-se. Mas se a ânsia de nos mostrarmos independentes e originais não for sustentada por uma nova missão divina, corremos o risco de com ela apenas cair na

barbárie e na grosseria. Existe, é verdade, uma religiosidade da alma, um sentimento de amor que foi desconhecido dos gregos, mas um progresso bimilenar está aí para demonstrar-nos que não há necessidade, por isso, de considerarmos como obra do diabo o anseio de paz, de verdade e de beleza, e que ele também – não devemos temer chamá-lo assim – é divino. Todos aqueles que se horrorizaram ante a barbárie que a todos nos cerca ameaçadoramente, serão necessariamente induzidos a refletir sobre as primeiras formas da moralidade interior que se manifestaram entre os gregos. O verdadeiro objetivo, em todo caso, não é a "cultura", a "humanidade", mas aquilo que os gregos descobriram de eterno e que a eles, pela vez primeira, foi revelado.

Mas para que não pareça que a imitação do *humanum* e do *divinum* dos gregos se excluam mutuamente e que estejamos absolutamente obrigados a escolher entre esses dois aspectos do mundo grego, como se um devesse adaptar-se melhor a alguns povos e o outro a outros – digamos ainda isto para concluir. A uma das formas da *humanitas* queremos também nós nos ater com firmeza, ainda que não tenhamos especial disposição para nos tornarmos humanistas; é àquele mínimo da humanidade para o qual não é necessária nenhuma atitude especial: o respeito ao homem. Os valores absolutos que pairam acima de nós, sobretudo a justiça e a verdade, têm a fatal propriedade de por vezes fazer-nos esquecer de que aquela parte de absoluto que podemos entender não é todo o absoluto. E, no entanto, aquele absoluto faz-nos agir como se nós, em pessoa, fôssemos o absoluto – e então, coitado do nosso pobre próximo! É quando a moral vira dinamite. E sua força explosiva aumenta tanto mais quanto mais numerosos forem os homens que crêem estar a serviço do absoluto; quando estamos convictos de que determinadas instituições incorporam o absoluto, a catástrofe é certa. É mister que nos lembremos então de que todo homem tem sua própria dignidade e sua própria liberdade. Tenhamos, então, um pouco de complacência e espírito de conciliação, e quiçá, *o sancte Erasme*, uma pequena dose da tua ironia.

15. O Jocoso em Calímaco

Ó pai Baco, tu, do nosso século, o Gênio és! És o que para Píndaro era a chama interior, o que para o mundo é Febo Apolo... Ó Júpiter Plúvio, divindade do sopro tempestuoso, a ele não foste ter, a ele junto ao olmo, um casal de pombos sobre o braço delicado, de rosas gentis coroado, em meio às flores brincando, Anacreonte! Nem foi a ele que abraçaste junto à selva de álamos na praia de Síbaris, a ele que às abelhas[1] cantava em doce sussurro, com amigável aceno, Teócrito! Quando as bigas estrugiam, roda contra roda, rápidas em volta da meta, e estalavam os chicotes de jovens sedentos de vitória e, em torno, erguia-se a poeira qual turbilhão de pedras rolando morro abaixo sobre o vale, o perigo a tua alma inflamava, ó Píndaro!

Quando Goethe, aos vinte e dois anos, abandonou-se com paixão ao *Canto do Caminhante na Tempestade*, a esta "semiloucura" como ele a chama em *Poesia e Verdade* (III, 12), não sabia certamente em qual tradição literária se inseria ao exaltar o sublime Píndaro opondo-se a poetas brincalhões como Anacreonte e Teócrito. E no entanto, a guinada do rococó para a poesia do "gênio original" tem muitos pontos de contacto com aquele momento da história literária grega, no qual o contraste entre poesia jocosa e patética se delineia pela primeira vez de forma programática. Mesmo se quisesse, Goethe não teria podido admitir a dependência de sua poesia em relação a um intermediário romano que lhe transmitisse um pensamento grego; de fato, o trecho grego aqui em questão só recentemente foi conhecido através de papiros egípcios. Muito mais significativo é o fato de Goethe, em muitos pontos, ter-se aproximado do original mais do que a própria imitação por ele conhecida.

1. A lição exata é essa, e não "às flores": cf. sobre esse ponto U. von Wilamowitz, *Reden u. Vortr.*, 4ª ed., I, 263. Para a crítica do texto e a interpretação do hino em sua totalidade, consultar E. Trunz na Hamburger Goethe-Ausgabe, I, 432 e ss.

Nesse poema, a interpretação dada por Goethe à figura de Píndaro é menos original e mais conforme com a tradição literária do que possa parecer, o que ele próprio, de certo modo, admite, ao escrever, no ano seguinte (meados de julho de 1772), a Herder: "Agora minha casa é Píndaro e, se o esplendor da morada é o que nos deixa felizes, com certeza feliz serei", e confessa: "todavia, compreendo o que queria dizer Horácio e o que Quintiliano exaltava"; e realmente a imagem "Qual morro abaixo um turbilhão de pedras rolando sobre o vale..." evoca e interpreta aquela passagem de Horácio (4, 2), que, a partir do Renascimento, definiu a figura de Píndaro:

monte decurrens velut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas,
fervet.

Atendo-se a essa imagem, barroco e rococó descobriram em Píndaro o estilo grandioso, patético, livre de regras severas; e, quando Goethe a ele contrapõe Teócrito, como representante da poesia pastoril e Anacreonte como jocoso cantor do vinho e do amor, não faz mais do que aplicar um esquema da poética convencional, semelhante àquele (num exemplo que me vem agora à mente) de que se serve Goldoni em suas *Memórias* (1, 41), ao dizer, referindo-se às árias de Metastásio, que elas são "ora à maneira de Píndaro, ora à maneira anacreôntica"; donde se conclui, ademais, que em sua época, quando as pessoas falam em Anacreonte, não se referem tanto aos versos do poeta arcaico quanto aos poemas que circulavam com seu nome, isto é, às chamadas anacreônticas.

Dessa contraposição, porém, Goethe fez alguma coisa muito maior que tudo quanto teria podido extrair das expressões literárias de seu tempo, maior até do que lhe poderia a propósito dizer Horácio, o qual se limita a opor sua modesta poesia à grande poesia de Píndaro; por isso, sob muitos aspectos, vincula-se ele ao momento em que a antítese teve origem.

Quando Horácio, em suas odes, diz não querer exaltar os feitos de Augusto de forma elevada e solene imitando Píndaro, mas dar preferência à poesia ligeira e delicada, está-se reportando, como outros poetas romanos que haviam expresso idêntico pensamento, a Calímaco, isto é, ao chefe de escola dos poetas helenísticos (cf. supra, p. 120). Calímaco e Goethe encontraram-se ambos numa curva histórica: no ocaso de uma cultura iluminista mais que secular, que dissolveu as antigas concepções religiosas, quando até o racionalismo se torna tedioso e começa a surgir uma nova poesia significativa. Mas a evolução do mundo antigo e a do mundo moderno de tal modo divergem na escolha dos caminhos, que Calímaco, e com ele todo o seu tempo, declara-se pela poesia menor, delicada, ao passo que Goethe, também ele intérprete de seus contemporâneos, dá preferência à poesia patética, interiormente comovida.

A situação espiritual do helenismo incipiente é, apesar das muitas afinidades, diferente da européia de fins do século XVIII, já de começo porque falta ao helenismo o *páthos* revolucionário do *Sturm und Drang*. Quando, após um século de prosa (cf. p. 164), a partir aproximadamente do ano 300 a.C., a poesia voltou a brilhar com obras de alto estilo e vasta ressonância, mostrou-se apegada a antigas formas poéticas, sobretudo aos versos discursivos da poesia da era arcaica; se novo era o seu espírito, esse espírito novo não era coisa que se pudesse anunciar como uma revelação, nem pela qual nos pudéssemos apaixonar. Esses poetas helenísticos eram, numa palavra, pós-filosóficos, ao passo que os poetas arcaicos eram pré-filosóficos. A poesia mais antiga sempre tende a descobrir novos lados do espírito e, por isso, encontra uma continuação natural na conquista racional dos campos que há pouco havia descoberto, isto é, na filosofia e na ciência. Assim a épica, com seus mitos heróicos, instituiu as bases da historiografia jônica e, formulando o problema do ἀρχή (*arkhē*)´ nos poemas teogônicos e cosmológicos, criou as premissas da filosofia jônica da natureza. A lírica leva a Heráclito, o drama a Sócrates e a Platão. No momento em que surgia a poesia helenística, declinava a grande época de incessante evolução dos sistemas filosóficos. O século IV vira nascer as obras de Platão, de Aristóteles e de Teofrasto, e, no final do século, fundaram-se as duas escolas filosóficas mais importantes para os tempos futuros: o Jardim de Epicuro a e *Stoá* ("Pórtico") de Zénon. Portanto a filosofia atingira na Grécia seus resultados mais altos quando, num novo centro espiritual, em Alexandria no Egito, residência dos Ptolomeus, formou-se um círculo de poetas, entre os quais Teócrito e, o mais notável de todos, Calímaco[2], que levarão a poesia a uma nova florescência.

Pós-filosóficos são esses poetas no sentido de que não acreditam mais na possibilidade de dominar teoreticamente o mundo, e no exercício da poesia, a que Aristóteles ainda havia conferido um caráter filosófico, afastam-se cepticamente do universal (cf. supra, p. 97) e voltam-se com amor para o particular. Pós-filosófico é, de modo muito especial, Calímaco, na medida em que elabora teorias sobre as possibilidades poéticas de seu tempo e, criando com isso algo de novo na poesia, exprime em forma programática sua concepção da arte poética, sobretudo nos versos contra os rivais com que inicia sua obra maior e mais importante, as *Aitíai* ("origens"), mas também em outras obras e em epigramas isolados. Calímaco levanta o seguinte problema: que forma poética é preciso cultivar? Isso pressupõe naturalmente a existência de diversos gêneros de poesia e, na realidade, em sua época,

2 .Sobre Calímaco, cf., além da *Hellenistische Dichtung* de U. von Wilamowitz, sobretudo o livro de Ernst Howald, *Der Dicther Kallimachos von Kyrene*, Erlenbach-Zürich, 1943.

cultiva-se tanto a épica quanto o drama e a lírica: existe também uma "literatura" com suas diversas subdivisões, coisa que nos parece natural, mas que era desconhecida em tempos mais antigos; sendo assim, agora o poeta está livre para escolher o gênero a que quer dedicar-se.

Mas esta, que se pode considerar como a primeira justificação teorética que um poeta tenha dado da própria poesia, vem precedida por outros juízos expressos sobre a obra de outros, como por exemplo as zombarias de Aristófanes à tragédia de Eurípides, as considerações de Platão sobre o valor da poesia, a poética de Aristóteles, e outras coisas mais, grande parte das quais se perdeu. Muitos desses temas são retomados por Calímaco: ele defende a brevidade de sua poesia (e brevidade era o que exigia Aristóteles)[3]; justifica seu estilo "delicado" e nada patético (tema retomado por Horácio e que será por ele trabalhado em seguida). E uma parte notável cabe também aos temas derivados de Aristófanes.

Até mesmo influências estranhas à poética agem em Calímaco. No prólogo das *Aitíai* (vv. 25 e ss.), ele diz que, quando começara a poetar, Apolo o admoestara a não escolher os caminhos largos e demasiadamente freqüentados, mas a seguir, de preferência, uma trilha pessoal só dele, ainda que estreita. A imagem dos dois caminhos que se abrem diante do homem e a admoestação para que este não siga pelo caminho cômodo e mais freqüentado, mas pelo estreito e solitário, deriva, no fundo, de *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo (vv. 287 e ss.), e é reelaborada por Pródico em sua fábula de Héracles. Assim como em Hesíodo e em Pródico é o caminho estreito que leva à virtude, e o largo ao vício, assim também para Calímaco o caminho estreito é que é o certo; nada nos diz ele, porém, sobre a meta desses dois caminhos. Cai por terra, portanto, o escopo com que a imagem fora, na origem, criada; tampouco Apolo diz a Calímaco por que deve escolher a "trilha menos freqüentada" Antes, dissera apenas: "Uma vítima deve ser gorda, um poema, delicado". Aristófanes, nas *Rãs*, ao contrário, dera preferência ao grandioso e ao possante em relação ao delicado. Também aqui falta em Calímaco o elemento que dera solidez ao pensamento de Aristófanes. Por que Aristófanes preferia o estilo elevado de Ésquilo ao fino e requintado de Eurípides? Porque Eurípides corrompera o povo, ao passo que Ésquilo o elevara. Dessa avaliação moral não vemos traço em Calímaco. Como para a imagem dos dois caminhos, cabe também aqui a pergunta: por que Calímaco faz exatamente essa escolha? A resposta está na frase (vv. 17 e ss.)

3. Na divisão das *Aitía* em quatro livros, reflete-se a teoria aristotélica segundo a qual a obra poética deve ter uma clara construção; cf., a respeito, F. Mehmel, "Vergil und Apollonios Rhodios, Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzähjung", *Hamb. Arb. z. Altertumswissenscg*, 1, 17.

"Julga a minha poesia (a minha "sapiência", σοφίη) segundo a arte (τέχνη) e não com o metro persa". Somente segundo a arte quer Calímaco que se julge a sua poesia; as duas palavras σοφίη e τέχνη têm um significado de tal maneira afim que quase se podem considerar sinônimos: ele não busca outra medida da arte que não a própria arte.

Todas as composições poéticas precedentes tinham um significado que transcendia a poesia, e mesmo quando a poesia perdeu com o tempo sua função social, os poetas preocuparam-se em colher significados novos e objetivos, que podiam posteriormente, bem entendido, escapar-lhes das mãos, caso em que o poeta devia ceder lugar ao filósofo. Aristófanes limita ao elemento pedagógico tudo quanto na arte tenda para além da arte, e atribui à arte uma tarefa moral; mas ainda conserva para a poesia uma tarefa que está fora dela (embora, a partir de então, desprovida de fundamento), ao passo que Calímaco julga a arte apenas segundo seu valor artístico. Com isso, volta-se ele para um público novo e especial. A tragédia ática ainda falava a todo um povo; agora, ao contrário, um restrito círculo de pessoas cultas era chamado a exprimir sua opinião. A exigência platônica de que só os competentes devem julgar visa aqui a uma "sapiência" que não é o conhecimento do Bem supremo, mas simples cultura e bom gosto.

A "sapiência" de Calímaco está, em primeiro lugar, voltada para a forma; ele trata os versos com aquela finura e aquela severidade ensinadas por Arquíloco, mas às quais não se haviam sentido nem a épica no hexâmetro nem o drama no trímetro; tem um ouvido sensibilíssimo ao valor dos sons, dispõe de um léxico riquíssimo e tem um sentido seguro do grau de intensidade e do valor das palavras; ao ouvido do leitor culto ecoam de contínuo reminiscências significativas. Com fino senso artístico, varia a escolha das palavras, a disposição dos períodos e o andamento dos versos. É sobretudo nisso que Calímaco tem em mente quando fala de sua sapiência, relegando a um segundo plano o conteúdo.

Era um erudito; sua vasta e seleta cultura penetrou em tudo, até mesmo em sua poesia, mas ele não se serviu dela com escopos didáticos, como seria justo esperar, visto que ao falar de sua arte invoca Hesíodo, mas apenas para dar relevo a muitas coisas diferentes e interessantes. É um colecionador que nutre especial interesse pelas coisas raras e, em sua poesia, faz uso de seu vasto saber não tanto para instruir os ouvintes quanto para diverti-los ou mesmo chocá-los. Não oferece a versão usual, mas a variante que surpreende, e põe em ação toda sorte de brincadeiras e zombarias: brinca de esconde-esconde e propõe adivinhações. Sente-se, sobretudo, vivo, nele, o senso humorístico que o leva a juntar coisas que originariamente nada tinham a ver umas com as outras. Em seu hino a Zeus, levantava este problema: terá mesmo Zeus nascido no monte Ida ou será que foi em Arcádia,

no Liceu? E já que a primeira versão é a universalmente aceita, ele se declara naturalmente pela segunda, fundamentando-a nas palavras de Epimênides de Creta: "Todos os cretenses são mentirosos", e acrescenta, adiante, que os cretenses chegam até mesmo a mostrar uma tumba de Zeus, embora (e a asserção fora habilmente antecipada numa invocação a Zeus) Zeus seja imortal. Esse jogo de tramas espirituosas exige uma vasta cultura que não está, porém, a serviço do conhecimento, mas quer apenas ostentar seu esplendor, e não serve nem mesmo, como mais tarde a Sêneca, que copiou de Calímaco (através de Ovídio) essa maneira de juntar os mitos, para dar um tom patético ao estilo, pois Calímaco é contrário a toda forma de *páthos*: nele tudo está subordinado à brincadeira e ao humorismo.

Nos *Jambos* de Calímaco, entram em cena os Sete Sábios, que, para os gregos, desde a era arcaica, encarnavam o ideal de sabedoria. Calímaco não trata de nenhuma das anedotas que falam sobre a aspiração que tinham de saber, do bem que fazem ao exarar seus sábios juízos, nem da meta superior a que visavam com sua conduta. Sábios eles o são, para ele, somente na medida em que não são vaidosos. O árcade Báticles deixou, ao morrer, uma taça de ouro que deverá ser entregue ao homem mais sábio. Seu filho ofereceu-a a cada um dos Sete Sábios, e cada um deles diz que não ele, mas o vizinho é o mais sábio de todos; até que por último Tales, ao ser-lhe oferecida a taça pela segunda vez, consagra-a a Apolo. Calímaco narra essa história para fazer ressaltar, em contraste, o espírito litigioso dos estudiosos alexandrinos. Não vê, de fato, nas disputas dos eruditos o fato positivo de cada um defender as próprias convicções e o próprio saber, mas apenas vaidade e pretensão: e, para ele, a vaidade é o vício capital do mundo. No apólogo da disputa entre a oliveira e o loureiro, ele mais uma vez se atira contra a pretensão, que sempre foi o perigo daqueles que, sem serem inspirados por uma missão objetiva, são, todavia, bastante astutos ou calculistas para saberem viver do resultado. Uma forma de defesa contra esse perigo é a autoironia, que Calímaco maneja magistralmente.

Calímaco acentua com freqüência o caráter brincalhão de sua poesia, fazendo-se de ingênuo. A história do anel de cabelos de Berenice que, sacrificado pela rainha no altar de Afrodite, foi dali subtraído para ser transformado em constelação, ele imagina como sendo contada pelo próprio pequeno e inocente anel.

Com a ingênua seriedade do garoto, narra antigos mitos nos quais ele próprio já não crê, ou então histórias totalmente de sua invenção. Esse é um dos lados mais característicos de seu humorismo. No hino a Delos, ele narra como Hera, irritada com Leto, proibiu a todos os lugares da Grécia de darem asilo à infeliz mãe prestes a dar à luz Apolo. Todas as cidades, rios, montanhas têm, segundo a crença antiga, uma divindade própria; Calímaco finge de brincadeira levar a

sério essa concepção; mal Leto aparece em qualquer lugar, ninfas e demônios põem-se em fuga; daí um foge-foge geral e não há mais um lugar sequer onde o deus possa vir ao mundo.

Nesta e em outras histórias semelhantes, não é que Calímaco se divirta apenas com extravagâncias. O *páthos* irônico e paradoxal é de tal maneira vivo, movimentado e rico de nuanças, e tão sincero prazer sentimos em sua espontânea ingenuidade, em sua imensa gentileza apesar do tom burlesco, que as imagens daí resultantes são igualmente sedutoras ainda que difíceis de entender.

Calímaco chama sua maneira de poetar de "jogo de garotos" (παίζειν) e sua poesia, de "jogo" (παίγνιον); "como um garoto" (παῖς ἅτε), dizem dele os Telquinos no sexto verso do prólogo das *Aitíai*, ele compõe seus breves poemas.

Essa infantilidade de Calímaco é tão genuína que foi ele o primeiro poeta grego capaz de representar a infância, embora com uma ligeira nuança de ironia que o salva de descambar no pueril. Em seu hino a Ártemis, representa a deusa menina que, sentada no colo do pai Zeus, suplica (V, 6 e ss.): "Permite-me papai, que eu conserve a virgindade e tenha muitos nomes, e, para que Apolo não possa atacar-me, dá-me flechas e arcos; não, pai, eu não peço aljavas nem tampouco grandes arcos... que os Ciclopes sem demora me forjem as flechas e as bem arqueadas armas... ou se não, permite que eu carregue tochas e use um vestido curto de barra multicor, para que possa caçar as selvagens feras: dá-me também sessenta Oceânides para que me acompanhem na dança...", e prossegue em seu balbucio, avançando sempre novas pretensões que, no conjunto, oferecem um quadro, em parte erudito, da atividade e do caráter de Ártemis. Há algo da bonacheirice do avô no modo como Calímaco vê a pequena Ártemis, sem sentimentalismos, sem renunciar à sua superioridade de adulto e sem querer, artificiosamente, bancar o garotinho.

Com a mesma ingênua alegria, permeada de leve ironia, Calímaco descreve nas *Aitíai* usos pífios do culto primitivo, estranhos mitos e acontecimentos bizarros. Com uma seriedade acompanhada de um leve piscar de olhos, derrama sobre nós sua rica erudição; coisa que ele não subordina a nenhum pensamento unitário, não direciona a nenhum escopo e não põe nem mesmo a serviço de uma idéia que viabilize a compreensão de situações e de homens; aí há apenas um vivo sentido voltado para os vários aspectos do maravilhoso como nenhum grego jamais tivera depois da época arcaica; mas já não é o espanto puramente infantil do homem primitivo que leva a sério as maravilhas do mundo e que se sente também, ele próprio, guiado pelas forças ricas de sentido que agem a seu redor; é um espanto pensativo ante todas as coisas estranhas que acontecem. O elemento jocoso, que em seguida à tragédia, se encontra em todas as formas da

poesia grega é acompanhado aqui por um maduro saber; e desse amável conúbio de sentimento infantil e espírito céptico, nasce a graça perfeita dessa alta cultura.

A falta de uma meta objetiva e, em geral, de tudo aquilo que sai do âmbito do indivíduo, revela-se também em seus poemas de amor: neles, a pessoa amada, a aspiração à felicidade da posse passam para segundo plano diante do elemento "erótico", entendido no sentido moderno da palavra.

Num epigrama lê-se (ep. 41): "Metade de minha alma foi-se embora. Estará de novo junto de algum menino?... E no entanto, tantas vezes recomendei: "Não acolham essa vagabunda, ó meninos!" "Mas bem sei que, digna de lapidação por haver desertado, está metida com o malvado Eros e anda por algum lugar" O que distingue esse amor de Calímaco de qualquer outro amor expresso por poetas precedentes é que, antes, o amor estava sempre dirigido a uma pessoa amada, era "amor por alguém", como diz Diotima em Platão (*Banq.*, 199 D). O amor de Calímaco é dirigido, antes de mais nada, ao indeterminado. Parte de sua alma tornou-se independente e nem ele sabe onde ela está. Está enamorado sem saber de quem[4].

Outro epigrama tem aproximadamente o seguinte conteúdo (ep. 31): "O caçador persegue pelos montes lebres e veados e compraz-se em meio à neve, mas se alguém lhe diz: "Pronto, o animal foi atingido", ele não vai pegá-lo. Assim também o meu amor: gosta de perseguir aquilo que foge, mas despreza o que se oferece". Esse é um descante a um rapaz de nome Epíquides a quem Calímaco se dirige no primeiro verso[5], mas é, ao mesmo tempo, uma revelação sobre o seu modo de amar. Assim como o caçador está mais interessado na caçada do que na caça, assim também encontra ele mais prazer na perseguição do que na conquista.

Em ambos os epigramas, a meta e o objeto do amor são relativamente indiferentes no que diz respeito ao sentimento subjetivo: no primeiro, trata-se do puro impulso do amor, no outro, do jogo da perseguição.

Outros dois epigramas (30 e 43) assemelham-se bastante em seu conteúdo característico: em ambos, Calímaco constata a presença do amor em outra pessoa, traída num caso pelo aspecto, no outro por um suspiro; e diz: "Compreendo, também comigo acontece exatamente o mesmo" Descreve, portanto, o amor alheio apenas para confessar o próprio. Mas não o diz diante do amado, pois não tenciona influenciá-lo: da primeira vez, dirige-se, compreensivo, a um outro amante; o segundo epigrama, ao contrário, não está endereçado a ninguém. Ao usar essa forma indireta, Calímaco evitou a expressão patética "eu

4. Cf. U. von Wilamowitz, *Hell. Dicht.*, 1, 173.
5. *Idem*, 2, 129.

amo"; a confissão fica, assim, ironicamente truncada, e a declaração de amor parece ter-lhe escapado por acaso.

Se nesses dois últimos epigramas, ele mantém o tom ligeiro na medida em que não exprime de forma séria o que se passa em seu coração, e o mesmo acontece nos dois primeiros onde o amor é fim em si mesmo (assim como a arte de Calímaco é fim em si mesma), os quatro têm em comum a representação do amor sob o aspecto individual e psicológico do enamoramento, não como intervenção da divindade, como o sentiam Arquíloco, Safo e o próprio Anacreonte, ou como paixão arrebatadora que transtorna o ser do homem, como o representava a tragédia, nem como uma aspiração metafísica à perfeição, como a via Platão; nem tampouco (o que talvez se aproxime mais da interpretação calimaquiana do amor) como baixo prazer com o ser físico e transitório. O amor não induz Calímaco a refletir sobre Deus, sobre o homem ou sobre o mundo, mas apenas à constatação do próprio sentimento.

Esse egocentrismo e essa autocontemplação de Calímaco não levam, porém, nem à introspecção nem à auto-análise. No campo da psicologia, ele não pode considerar-se um descobridor, como em geral em nenhum campo do espírito. Mas já é por si mesma uma descoberta aquela sua maneira de observar-se a si mesmo com um leve sorriso, constatando: Ah! então é essa a tua situação! – Esse autodistanciamento promove a consciência teorética; mas nem em seus seguidores, vem ele acompanhado por aquela vontade de conhecimento que teria podido tornar frutífero o novo impulso.

Na atitude de Calímaco, que nada mais leva a sério, pelo menos nada que transcenda o homem, revelam-se traços de cansaço pós-filosófico. Ele só leva a sério as coisas já conhecidas por tradição. Ainda que se aproveite para fins jocosos da rica tradição literária grega que lhe era oferecida pela biblioteca da Alexandria, há nele um autêntico interesse de estudioso pela pesquisa e pela preservação erudita. Faz parte das regras do jogo não deixar transparecer o peso e o esforço do estudo e não permitir que a poeira da teoria ofusque o esplendor do brio e da poesia; e no entanto, uma poesia desse gênero só é pensável se acompanhada de um profundo interesse pelos estudos doutos e do gosto pela pesquisa em velhas fontes. Também em seus ouvintes, Calímaco pressupõe vastos conhecimentos: faculdade de entender as alusões e interesse pelo que não é demasiado conhecido. Movendo-se com desenvoltura pelos vastos campos da cultura, quer que também seu público aí se sinta à vontade. Vasto, esse público naturalmente não pode ser, já que uma arte do gênero tem sempre um cunho de exclusividade e requinte.

Esse jogo variado e brioso vale-se de uma língua que aprendeu com a retórica a exprimir todas as coisas com facilidade. Essa predileção pela forma espirituosa e jocosa e a tendência de opor o interesse

pelo conteúdo ao elemento formal, a retórica grega as traz consigo desde o nascimento. É verdade que ela bem depressa abandonou a procura exagerada de efeitos sonoros, que fora uma característica de seu fundador, Górgias: mas isso não acontecera tanto pela convicção de que a forma deveria estar subordinada a um escopo objetivo e não às lisonjas do som e à riqueza de relações internas da língua, artificiosamente acentuada por meio de antíteses, anáforas etc., quanto por uma reação do bom gosto. A prosa do século IV, tendo chegado a um alto grau de desenvolvimento, aperfeiçoara todos esses recursos, ensinara o uso discreto deles e, embora em Calímaco tenham eles menos importância do que, por exemplo, nas *Metamorfoses* de Ovídio, a soberana facilidade com que o poeta maneja os meios lingüísticos seria impossível de conceber sem a escola da retórica teorética. Assim é que a prosa exerce uma notável influência sobre a poesia, embora Calímaco evite naturalmente acolher o que é especificamente prosaico, como enfatizar a estrutura lógica do discurso; ao contrário, seu pensamento desenvolve-se com simplicidade homérica.

Se os melhores homens do tempo de Calímaco começam a distanciar-se da filosofia e a dedicar-se à pesquisa erudita especializada, mesmo isso – como todas as precedentes tentativas gregas de libertar-se do passado e encontrar novos caminhos – é uma atitude voltada para a conquista de uma nova relação imediata com o mundo. Ante a tentativa da filosofia de dominar o mundo e a vida através de um sistema racional, sente-se de novo o fascínio da irracionalidade ingênua, as pessoas retornam à língua infantil da humanidade, à poesia. Os hábitos primitivos, a vida simples (sobretudo tal como a representa não só Teócrito mas também Herodas e outros), a vida infantil, fascinam os cidadãos cultos. Mas como Calímaco nada perde de sua dignidade e não afeta uma falsa ingenuidade quando delineia a figura do ser infantil, nunca, em geral abandona seu tom de superioridade e sua espirituosa ironia. Calímaco possui (sem com isso querer estabelecer teorias ou programas) uma nova forma de ingenuidade sapiente; seu tom ligeiro provém da soberania de um espírito consciente, da serenidade daquele que, com superioridade céptica e sem sentimentalismos, medita sobre algo que se perdeu.

Calímaco distingue-se de todas as outras tentativas de seu tempo e daquele que imediatamente o precedeu, voltado, este, para a busca do imediato e do simples, na medida em que não despreza o espírito, não quer uma juventude cínica que siga apenas as leis da natureza, não admira o cita Anacarsis; mas, por outro lado, tampouco prega humanidade e cultura, o que facilmente levaria à vazia solenidade a ao autocomprazimento.

Calímaco vive a tal ponto (se assim se pode dizer) "de segunda mão", que há quem hesite em atribuir-lhe uma "descoberta", qualquer que ela seja. Mas suas conquistas têm um valor tão grande para

a cultura européia que ele pode ser considerado um de seus precursores. Cultura é para ele aquela vasta forma de memória que não só sabe colocar em contacto coisas entre si distantes e divertir com achados surpreendentes o ouvinte, mas que também abarca, com amplo olhar, os vários aspectos da vida. Essa consciência da livre superioridade do estudioso e do erudito, é transmitida por Calímaco, através dos romanos, em especial através de Ovídio, aos humanistas do Renascimento; mas nos romanos o que vem à tona é a concepção de um reino superior do espírito, da poesia e da cultura, para o qual se volta o olhar com nostálgica admiração. Esse sentido ainda está totalmente ausente em Calímaco; demasiado natural e segura é, de fato, sua posição no mundo espiritual. Como lhe falta uma direção unitária de conhecimento, faltam-lhe também opiniões morais, políticas, bem como toda e qualquer tendência pedagógica; não sonha em exortar os outros a tornarem-se partícipes da cultura. Seu reino do espírito tem em si graça e fascínio suficientes para atrair os que têm gosto por essas coisas.

Quando Goethe, no *Canto de um Caminhante*, contrapõe a Anacreonte e a Teócrito a grande arte de Píndaro, sua atitude não significa somente adesão a um dos dois estilos considerados pela poética barroca; nem era tampouco apenas um desconhecimento da poesia rococó, que ele próprio cultivara até pouco tempo atrás: Goethe rompia, aqui, a tradição do velho humanismo.

É ele próprio, de resto, quem nos diz, em *Poesia e Verdade* (II, 10), ter aprendido com Herder "que a poesia é, em geral, um dom ao mundo e aos povos, e não uma herança privada de um número restrito de pessoas refinadas e cultas" Estas últimas palavras vão diretamente atingir aquilo em que se transforma a poesia com Calímaco, e tudo aquilo que, aceito e tratado de formas diversas pelos eruditos clássicos do Renascimento, e permeado por influências de toda espécie, fazia sentir sua influência no *Orlando Furioso* de Ariosto, no *Anel de Cabelos Roubado* de Pope, nos contos em verso de Wieland e até mesmo no *Don Juan* de Byron. Daí o paradoxo: Goethe, que se achava numa situação sob muitos aspectos semelhante à de Calímaco, declara-se exatamente contra o que Calímaco criara.

Teócrito e Anacreonte (isto é, os criadores das anacreônticas), os brincalhões e agradáveis poetas helenísticos, não são inspirados pela divindade, nem por Zeus (Júpiter) nem por Apolo nem por Dioniso (Baco). Dioniso é o "gênio" (e aqui nos aproximamos da concepção do gênio original), "é aquilo que para Píndaro era a chama interior, o que para o mundo é Febo Apolo" É a "chama interior" que torna o poeta partícipe do Divino. Heinse, numa carta de 13 de setembro de 1774 (a K. Schmidt), descreve o mesmo Goethe como um novo Píndaro: "Goethe esteve conosco: um belo rapaz de vinte e cinco anos, todo ele gênio, vigor e força, um coração cheio de sentimento, um

espírito cheio de fogo, dotado de asas de águia – *qui ruit immensus ore profundo* –", cujo último verso é a continuação daqueles citados pelo poema de Horácio sobre Píndaro, e que tem um significado bem diferente do que tinha então a expressão "novo Píndaro" referida a um poeta, ou a expressão "nova Safo" referida a uma poetisa (assim Goldoni, falando do improvisador Perfetti: "O poeta declamou durante cerca de um quarto de hora estrofes à maneira de Píndaro. Nada mais belo que seu canto. Ele era Petrarca, Milton, Rousseau... ou melhor, o próprio Píndaro"). Em oposição a esse uso estereotipado dos nomes antigos, Goethe procura remontar à experiência originária do poeta: "Quando as bigas estrugiam..., o perigo a tua alma inflamava, ó Píndaro" Também essa figura há-de estar distante do verdadeiro Píndaro histórico, visto que Píndaro nunca fala de sua participação nas lutas por ele descritas nos poemas, nem do "estalar dos chicotes dos jovens sedentos de vitória": é antes uma livre interpretação dos cantos de vitória de Píndaro, que apanha a deixa da similitude de turbilhão, encontrada no citado poema de Horácio, mas baseia-se numa concepção inteiramente moderna da arte como "experiência vivida"[6].

E todavia, nessa nova interpretação de Píndaro, há um elemento que acerta na mosca: Goethe põe em relevo o conteúdo religioso de sua poesia, como convém a quem com Herder aprendeu que a verdadeira poesia não está no elemento individual, na fineza, na cultura, mas tem raízes no divino. E nisso consiste a diferença essencial entre Calímaco e Goethe e entre suas duas épocas; a reação contra o racionalismo irrompe em Goethe com emoção religiosa, isto é, ditirâmbica, com entusiasmo e *páthos*; em Calímaco, ao contrário, exprime-se com brio brincalhão. Para Goethe, a questão era superar exatamente o que constituía a nova conquista de Calímaco, na medida em que também a poética do rococó se baseava no espírito e no gosto, e a

6. É o que vemos já em Klopstock, quando fala de poemas que, "à semelhança dos cantos de Píndaro, irrompem livremente da alma criadora" (Franz Munker, *Klopstock*, Stuttgart, 1888, 532 e ss.; cf. Konrad Burdach, *Deutsche Rundschau*, 36, 1910, 254 e ss.). Porém Goethe, em 1827 (Jub.-Ausg., Bd. 38, 65, 29), pensa diferente: "A mais alta lírica é decididamente histórica. Experimentem tirar das odes de Píndaro o elemento histórico-mitológico e verão que delas se tira também sua vida interior... Um verdadeiro poeta que tivesse, como Píndaro, tantas coisas para louvar e celebrar, e que pudesse de ânimo alegre ocupar-se com árvores genealógicas e glorificar o esplendor de tantas cidades competindo entre si, saberia sem dúvida compor poemas igualmente bons" (similarmente, Bd. 37, 181, 24). Parte bem pequena é, portanto, atribuída ao gênio. Boeckh, nesse meio tempo, escrevera, a propósito de Píndaro: *At illud et difficillimum et praecipuum interpretis munus judicamus, ut poetae consilium rerumque et hominum, Qui Pindaro talia scribendi occasionem praebuerant, codicio, quantum fieri potest, in luce ponatur* (2ª ed., 2, p. 6). O. Regenbogen, numa conferência sobre a relação de Goethe com Píndaro (*Griechische Gegenwart, über Goethes Griechentum*, p. 45), inclina-nos a observar nessa tardia afirmação de Goethe, a influência do *Andrastea* de Herder.

poesia, justamente na época do racionalismo, reaproximara-se de Calímaco, fonte da tradição humanística.

A nova religiosidade do *Sturm und Drang* não é um retorno àquela fé que reinava antes do Iluminismo. Goethe invoca os antigos deuses. Ao sair da tradição humanística, vincula-se ao mundo grego mais antigo. Nele não revive uma religião ligada ao culto, mas uma fé livre e secularizada, que busca as forças divinas na natureza e na alma do indivíduo, e vê o divino sobretudo na arte. Mas os artistas por excelência eram os gregos, e já Winckelmann vira em Homero e na plástica clássica o divino que se fazia terreno[7] Com esse novo retorno a um passado cuja tradição fora abalada, foi possível superar o racionalismo sem cair na cepticismo e no puro jogo. Também no tempo de Calímaco faziam-se sentir novas exigências religiosas que buscavam satisfação fora das formas tradicionais do culto nativo, mas isso levara à aceitação de divindades asiáticas e egípcias, isto é, a algo de bárbaro que se punha em contraste com a civilização grega. Winckelmann, ao contrário, teve a possibilidade de apoiar-se nos fundamentos da cultura européia e, ao mesmo tempo em que assim descobria na vida terrena, fora da tradição religiosa já então praticamente exaurida, a revelação do divino, foi-lhe possível ainda uma vez despertar, não obstante o iluminismo e o cepticismo de seu tempo, aquele entusiasmo que levava apaixonadamente a sério todas as grandezas históricas e artísticas. Aos gregos jamais fora possível voltar da brincadeira para a seriedade. Mas Goethe, séculos mais tarde, pôde tomar posição em favor da "grande" arte contra a arte menor ou delicada, exatamente como o fizera Aristófanes, criador dessa distinção.

A poesia do *Sturm und Drang* não é, pois, pós-filosófica no mesmo sentido em que se pode chamar de pós-filosófica a poesia de Calímaco; a ela se segue uma filosofia que, sob muitos aspectos, se opõe ao racionalismo e que, contrariamente à filosofia iluminista, acolhe em si o elemento histórico. E a ela se segue também (e nisso reside a diferença essencial entre a evolução moderna e a dos tempos de Calímaco) um maravilhoso florescimento da ciência histórica, que, embora sendo determinado por um complexo jogo de influências, tem sua primeira raiz nesse renascer do mundo antigo. E o entusiasmo por um fenômeno histórico como o do mundo grego igualmente permitiu que na grande lírica, que reflorescia não só na Alemanha, mas também na Inglaterra e na França, a reflexão sobre o próprio eu não levasse àquela forma de autocontemplação irônica e brincalhona própria de Calímaco, mas fizesse os poetas sentirem-se, mesmo quando exprimiam sentimentos pessoais, parte de um mundo significativo e

7. Cf., a respeito, F. Blättner, "Winckelmann und die Antike", *Antike und Abendland*, 1945, 121-132.

de uma vida, malgrado os dissídios internos, digna de ser levada a sério. Não obstante a nostalgia, expressa pelo romantismo, por tudo quanto é ingênuo, e não obstante a aspiração ao simples e ao incorrupto, a meta – nas formas mais variadas e mutáveis – é sempre o mundo grego. É bem verdade que tais tendências também têm levado, no decorrer do século XIX, a atitudes de decidida oposição ao classicismo, e para isso também contribuíram certas idéias acerca da "originalidade" derivadas do *Sturm und Drang*. Não podemos, a esse propósito, deixar de sublinhar a sutil ironia resultante do fato de que essa mesma balbuciante semi-loucura do gênio "original" está estreitamente ligada a uma tradição, e a uma tradição que nasce de seus antípodas. Mas queremos disso extrair o pensamento consolador de que a tradição da cultura européia é uma reserva de forças, que pode levar até mesmo à superação das crises do espírito, uma reserva que os gregos não tinham e que nós, ao contrário, podemos e devemos utilizar para libertar-nos, com a ajuda dos gregos, de falsas estradas e de becos sem saída, e ainda por cima fazer melhor que eles.

16. A Arcádia: Descoberta de uma Paisagem Espiritual

A Arcádia foi descoberta no ano de 42 ou 41 a.C.. Naturalmente não aquela Arcádia da qual se diz no dicionário: é o centro montanhoso do Peloponeso; cordilheiras marginais, em parte muito altas, separam-na por todos os lados das outras regiões da península; e fileiras de montanhas dividem-na internamente numa grande quantidade de cantões menores. Essa Arcádia vulgar era conhecida desde os mais remotos tempos e era considerada a pátria do primitivo Pelasgo. Mas não é nessa Arcádia que pensam todos aqueles que ouvem pronunciar seu nome: a terra dos pastores e das pastorinhas, a terra do amor e da poesia. Esse mundo foi descoberto por Virgílio. Como o descobriu, podemos dizê-lo com bastante precisão (a informação é de Ernst Kapp)[1] O historiador Políbio, que provinha da Arcádia autêntica, amava muito sua pátria e, embora nada de especial tivesse a dizer acerca daquela terra escondida entre os montes, ainda assim podia contar (IV, 20) que os habitantes da Arcádia, desde a primeira juventude, aprendiam canto e entregavam-se, com bastante fervor, a concursos musicais. Isso leu Virgílio, enquanto atentava para a composição de seus poemas pastoris, as *Éclogas*; e sem mais, atribuiu tais costumes aos pastores árcades, já que a Arcádia era terra de pastores e pátria do deus deles, Pã, que inventara a flauta. Assim, fez viver e cantar os seus pastores na Arcádia. "Vós, Árcades – diz ele –, que sois os únicos experimentados no canto" (X, 32). Fala de dois Árcades "que são de igual valor no canto e estão prontos para enfrentar-se no canto amebeu" (VII, 5), refere-se ao monte Menalos, na Arcádia, "que sempre ouve as canções de amor dos

1. Em Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego* (*Philosophy and History. Essays presented to E. Cassirer, Oxford 1936*), 224 e ss. Cf. *Hermes*, 73, 1938, 242, 1.

pastores e Pã, o primeiro a fazer soar a flauta" (VIII, 23) e recorre ao juízo da Arcádia na competição dos cantores (IV, 58)[2]. Com certeza, em sua primeira écloga, Virgílio não põe em cena pastores árcades, mas sicilianos (II, 21); e para o ambiente, inspira-se então nos idílios de Teócrito, pois esse poeta helenístico serviu de modelo à poesia bucólica romana. Ora, também os pastores de Teócrito praticam o desafio e competem em concursos; nada mais fácil, portanto, para Virgílio do que fazer deles uma só coisa com os árcades de Políbio[3]

Teócrito, originário de Siracusa, faz-nos conhecer na sua poesia os pastores de sua pátria. Mas a Sicília, nesse meio tempo, tornara-se província romana e os pastores de lá estavam a serviço dos latifundiários romanos, tendo já sob esse aspecto aparecido na literatura latina, quando Lucílio descreve numa sátira sua viagem pela Sicília. Mas já não eram mais os pastores do amor e do canto. Portanto, Virgílio precisava para seus pastores de uma terra que estivesse distante da odiosa realidade de então e, já que desde o início a poesia pastoril fora para ele algo muito diferente do que o fora para Teócrito, buscou uma terra cujos contornos se esbatessem na dourada névoa da distância. De fato, enquanto Teócrito nos dera uma representação irônico-realista dos pastores de sua pátria, apresentando-os em seu ambiente habitual, Virgílio descobriu, na vida dos pastores descritos por Teócrito uma existência elevada e espiritualizada[4]. Já o começo de seu mais antigo poema bucólico "O Pastor Coridônio Amava o Belo Aléxis" tinha um tom diferente daquele que as mesmas palavras teriam tido na boca de Teócrito. Para os gregos, esses nomes eram palavras da linguagem familiar, para Virgílio eram palavras estrangeiras, do vocabulário culto, pareciam mais distantes, mais literárias, semelhantes aos nomes míticos que ia buscar na poesia grega. Esse fato não deixou de influenciar o caráter desses mesmos pastores. E quando, evocando Virgílio, também poetas alemães deram a seus pastores nomes como

2. A tentativa, de Richard Reitzenstein (*Epigramm und Skolion*, 121 e ss.), de descobrir na Arcádia uma bucólica pré-teocritiana, já foi confutada por E. Panofsky, *op. cit.*; cf. a dissertação de F. Magnus, *Arkadien*, Hamburg, 1945 (ainda inédita). Norden, em Conrad Cichorius, *Röm. Studien*, 306, afirma acertadamente que o epigrama de Eríquio, *A. P.*, 6, 96, procede de Virg., *Écl.*, VII, 4.; informações mais completas podem ser encontradas em Magnus.

3. Esse parágrafo suscitou, nesse meio tempo, veemente discussão; minucioso debate sobre o assunto em todas as questões a ele conexas, pode ser visto em Günther Jachmann, "L'Arcadia come paesaggio bucolico", *Maia*, 5, 1952, 161-174. Por sua conta, Jachmann procura tornar plausível, com novos argumentos, a existência de sua poesia bucólica na Arcádia anterior a Virgílio, e mesmo a Teócrito; sua hipótese, todavia, não me pareceu suficientemente comprovada. A meu ver, o que se pode demonstrar é que Eríquio depende de Virgílio: cf. o trabalho de Magnus, citado na nota precedente.

4. Sobre o fato de que essas características já começam a aparecer nas imitações helenísticas de Teócrito, cf. K. Latte, *Antike und Abendland*, 4, 1954, 157.

Dafne ou Amintas, esses não eram pastores da charneca de Luneburgo ou do Algau. Mas quando J. H. Voss, distanciando-se de Virgílio, quis reportar-se diretamente a Teócrito[5], usou para seus idílios os nomes de Krischan e de Lena. Com efeito, não era a realidade de todos os dias a que Virgílio buscava, e sim uma terra para pastores que se chamassem Coridônio e Aléxis, Melibeu e Títiros, uma terra que pudesse acolher em si tudo o que o som desses poéticos nomes evocava.

Na décima écloga, a última da coletânea, aquela que, mais do que qualquer outro poema pastoril de Virgílio, põe em destaque o ambiente arcádico, o poeta Galo é transferido para Arcádia e vê-se entre pastores e deuses, pois o deus romano Silvano e dois deuses gregos, Apolo, o deus do canto, e Pã, o arcádico deus pastoril, participam de seu amor infeliz. Como poderia acontecer coisa semelhante na vizinha e conhecidíssima Sicília? Também essa cena tem seu modelo em Teócrito: onde, todavia, são Hermes, Priapo e Afrodite que para lá se dirigem a fim de encontrar o mítico pastor Dafne (I, 77 e ss.), e não um homem comum, e muito menos um contemporâneo do poeta, chamado por seu nome verdadeiro. Teócrito salvaguarda, assim, a unidade do mundo mítico. Na Arcádia de Virgílio entrelaçam-se fatos míticos e dados reais e (contra todas as tradições da poesia grega) aí encontramos, juntos, deuses e homens de seu tempo. Na verdade, o país que daí resulta não é nem mítico nem real: Apolo e Pã são, para o romano Virgílio, deuses ainda menos verdadeiros e menos dignos de fé e, portanto, menos reais do que o teriam sido para Teócrito e para os gregos helenistas. Sua Arcádia não existe no mapa – mesmo a figura de Galo dissolve-se na névoa – e muito tempo tiveram os filólogos que perambular no meio dessa névoa para depararem com a figura histórica de Galo.

Se, para Virgílio, tudo se esvai no irreal, é porque ele funde o mundo de Teócrito com o mito e pode, assim, tratar as antigas figuras míticas com mais liberdade do que jamais o pôde fazer um grego. Quando os autores de tragédias do século V começam a reelaborar as antigas histórias, dando-lhes uma nova interpretação, continuam fingindo tratar-se de antigas empresas transmitidas por uma venerada tradição. E se Platão inventa novos mitos quase sem nenhuma relação com os antigos, continuam eles sendo narrativas que encerram um significado profundo e se desenvolvem, do princípio ao fim, num ambiente mítico. Quando Calímaco conta que Apolo lhe dera bons conselhos para sua poesia, desde que pela primeira vez pusera sobre os joelhos a tabuínha de escrever, a brincadeira transparece; e se diz que o cachinho de cabelos da rainha Berenice foi recebido entre as estrelas, isso corresponde a uma crença de seu tempo segundo a qual os

5. Ver Eva-Maria Voigt, *Die Antike*, 19, 1943, 77.

grandes da terra, depois de mortos, podiam ser recebidos entre os deuses. Mas ninguém, antes de Virgílio, ousara introduzir com toda a seriedade, homens de seu tempo num ambiente de seres divinos.

Enquanto os gregos dos primeiros séculos haviam, sem discutir, considerado o mito como história, no século V, com a tragédia e a historiografia, o mito distanciara-se do mundo humano e, embora ainda desempenhando, num primeiro momento, sua antiga tarefa de conferir sentido e clareza à vida, passara a constituir, na tragédia, um mundo poético que se contrapunha ao da realidade. Duas tendências contribuem sobremaneira para a transformação do mito, agora mais independente da tradição: de um lado, os heróis e os acontecimentos antigos são representados de modo mais realista, para que a poesia possa cada vez mais servir a vida real – inclui-se nessa tendência a interpretação psicológica das figuras do mito; do outro, inventam-se novas situações dramáticas, para tornar o antigo mito mais conforme com as leis teatrais. A poesia helenística continuou aprofundando psicologicamente as figuras míticas e colocou-as num ambiente ainda mais naturalista; por outro lado, descobriu no mito sempre novas possibilidades estéticas. Com esses mitos, modernamente transformados, a poesia aprende a representar de forma esteticamente bela também os objetos da realidade, e é assim que Teócrito admite os pastores sicilianos na corte da poesia. Virgílio reage em parte a essa tendência e, de fato, sua arte desemboca na grande epopéia clássica. Já nas *Éclogas* ele se vale de elementos míticos para elevar o tom da poesia realista (os idílios de Teócrito), sua fonte inspiradora. Assim, mito e realidade reúnem-se, mas de uma forma que a Grécia não conhecera.

Virgílio coloca seu amigo Galo em companhia de Pã e de Apolo porque Galo é poeta. E também entre os pastores árcades encontra ele lugar como poeta: pois não havia Virgílio transferido seus pastores para a Arcádia justamente porque os habitantes da Arcádia, como relatará Políbio, eram exímios cantores? Já em Teócrito os pastores aparecem como amadores e conhecedores da arte do canto mas a série de seus avós amigos das Musas remonta a época ainda mais longínqua. Pastores músicos existiam mesmo antes da idade homérica, pois já no escudo de Aquiles (*Il.*, XVIII, 525) encontramos pastores que se deleitam ao som da flauta. Aí já se alude ao fato de o inventor da flauta ser o deus pastoril arcádico Pã. Também a poesia bucólica vem de longa data; ao que parece, Estesícoro introduziu-a na literatura grega por volta de 600 a.C., narrando num canto coral a história de Dafne. Dafne era amado por uma ninfa e quando, embriagado, a traiu, foi punido com a cegueira. Essa história, que se passa na Sicília nos arredores de Hímera, pátria de Estesícoro, vincula-se ao mundo mítico divino, como convém à alta poesia grega, visto que Dafne é o filho (ou, segundo outra versão, o amado) de Hermes e guarda os bois de

Hélio. Mas evidentemente, na base do mito, há um simples conto popular. O lamento de Dafne constituía uma parte importante desse poema de Estesícoro, que infelizmente só conhecemos através de escassas notícias de escritores mais tardios. A partir de então, os pastores são todos apaixonados, no mais das vezes, apaixonados infelizes que dão expressão à sua dor em versos, ou fazem-se alvo da compaixão de outros. Não sabemos como tudo isso se configurou concretamente na obra de Estesícoro mas é de crer-se que nela a vida pastoril tenha sofrido aquela mesma leve transfiguração a que foi submetida a figura de Eumeu, o pastor fiel, em Homero. O mundo íntimo e real da simples vida dos pastores refletia-se num mito: e embora este derivasse manifestamente da fábula nem por isso deveria ser considerado menos real do que os mitos que narravam feitos guerreiros dos heróis.

Mais de trezentos anos mais tarde, voltamos a encontrar, em Teócrito, o lamento de Dafne, e precisamente na narração do pastor siciliano Títiros (VII, 72) e nos versos do pastor Tirses (I, 66). Embora Teócrito pinte de maneira realista a vida de seus pastores sicilianos, eles nada têm de rústicos no modo como se exprimem, que é altamente literário. Teócrito vale-se deles mais como máscaras, e nas figuras desses pastores é possível reconhecermos poetas de seu círculo. Do velho motivo dos pastores cantores e músicos, ele se vale para apresentar na sua poesia pastoril coisas de interesse literário atual. Mas faz isso de forma brincalhona, visto que sempre transparece a dissonância entre o elemento bucólico primitivo e o literário refinado, e é exatamente nesse contraste que se oculta o fascínio de sua poesia. No lamento para Dafne, encontramos: "Por ele choravam as árvores que crescem junto ao rio Hímera, enquanto derretia como neve do Hemos, ou do Atos ou do Ródope ou do extremo Cáucaso" Isso é literatura, pois falar de Hemos, de Atos, do Ródope ou do Cáucaso não é linguagem de pastores – é tom patético de tragédia.

Mas esse tom elevado tem aqui uma função e um significado bem diferentes dos que tem em Horácio, quando (como ocorre com freqüência) este se refere em seus poemas a localidades gregas. Para o romano, esses nomes não produzem o efeito de uma paródia da tragédia, mas soam sérios e solenes; e também Virgílio os levava a sério quando os encontrava em Teócrito. Para os poetas latinos, esses nomes estrangeiros, que a poesia grega enobreceu, representam um dos principais meios para elevar o tom da linguagem, visto que o latino não possui uma linguagem poética autenticamente dele; contribuem para levar a poesia a um plano literário e cultural. Para os romanos (permitam-nos o paradoxo), todas essas montanhas se acham na Arcádia, nas terras de Coridônio e de Aléxis, de Pã e de Apolo. Não que na época dos Augustos essas localidades já se tivessem transformado em cenários do ambiente poético, substituíveis segundo a preferência do momento, mas elas

decididamente não pertencem à paisagem que existe fora do teatro e na qual vive o homem comum, não aquele criado pela poesia.

Quando Teócrito faz seus pastores enumerarem essas montanhas é quase como quando Menandro põe na boca, não de pessoas cultas, mas de escravos, citações da tragédia. Com consciente ironia, zomba dos pastores sicilianos. Mas quando Virgílio lia estas ou expressões semelhantes em Teócrito, interpretava-as no sentido que tinham originalmente, isto é, como expressões de conteúdo patético, carregadas de sentimento. O contraste entre o real e o literário, que Teócrito soubera com tanta arte desfrutar, dissolve-se, e tudo sobe a um mesmo tom de alta solenidade.

Dafne é, em Teócrito, o pastor tirado do mito de Estesícoro. Em outros lugares é um pastor comum como Títiros ou Coridônio. Personaliza, porém, ocasionalmente, apenas uma ou outra dessas figuras. Virgílio cita-o já em sua primeira écloga: ali ele é, sem qualquer dúvida, o pastor mítico (II, 26). Em dois outros pontos (VII, 1, e IX, 46), é um pastor comum. Mas o que é ele na Quinta écloga? Aqui (como em outros poemas bucólicos), dois pastores, Menalca e Mopso, apresentam-se para cantar juntos. Cantam a morte e a apoteose de Dafne, e aqui se trata, sem dúvida alguma, do Dafne mítico. Mas esse Dafne foi o amigo de Menalca e de Mopso (V, 52), pertence, portanto, ao mesmo tempo, à roda de pastores que participam da competição. Um destes, porém, como fica esclarecido no final, é uma máscara atrás da qual se esconde o autor. Uma vez tendo Virgílio transportado os seus pastores para a Arcádia, daí à fusão do mundo bucólico com o mundo do mito o passo era curto; mas isso sem dúvida ficou-lhe mais fácil na medida em que encontrou em Teócrito a figura de Dafne tanto num quanto noutro ambiente.

Tanto em Teócrito quanto em Virgílio, os pastores pensam mais no amor e na poesia do que em cuidar dos seus rebanhos; assim, tanto num quanto no outro poeta, eles se tornam espirituais e sentimentais, mas de maneira diferente: em Teócrito, os pastores, além de pastores, podem ser, eventualmente, cultos cidadãos disfarçados. Os pastores de Virgílio vão progressivamente transformando-se – e é interessante acompanhar esse processo de écloga para écloga – em homens requintados e sentimentais, em suma, em pastores arcádicos. Já Teócrito mantém uma forte distância entre si e seus pastores: é o cidadão requintado que os contempla, em parte com ares de superioridade, em parte com simpatia por tudo quanto de honesto e simples tem a vida primitiva. A simplicidade dessa vida pastoril é mais sonhada que vivida, e assim seus pastores mantêm-se, apesar do realismo deles, bem distantes da realidade da vida pastoril, e *têm de* permanecer distantes, já que um verdadeiro retorno à natureza assinalaria o ocaso da poesia pastoril, como realmente ocorreu mais tarde. Mas acima de

tudo, na verdade, esses pastores não são levados a sério. Assim, quando brigam, há sempre algo de cômico. Que diferença das disputas entre Eumeu e Melanto na *Odisséia*! Faltam, em geral, em Teócrito, os embates violentos que, na tragédia, opõem entre si até os reis, e Virgílio atenua ulteriormente as asperezas. Já Teócrito leva um não sei quê de áulico e cortês para o meio dos pastores, o que em seguida se perpetuará como uma característica do gênero bucólico. A vida campestre é embelezada com lindos costumes e bom gosto – e o pouco que resta de desagradável já não causa aborrecimento, na medida em que é apresentado com chiste e vira alvo de troça. Virgílio, mais ainda que Teócrito, evita tudo quanto há de grosseiro e incivil na vida dos pastores e já não experimenta o mesmo sentimento de superioridade em relação a eles; seus pastores distinguem-se pelo garbo e pela delicadeza de sentimentos e, ao mesmo tempo, adquirem um caráter de maior serenidade. Mas a seriedade deles é bem diferente da de Eumeu: falta-lhes todo interesse verdadeiro e elementar; não conhecem os ásperos conflitos: a forte paixão lhes é estranha, como estranha será mais tarde aos heróis da *Eneida* – e é por essa razão que nos tempos em que floresceu a poesia arcádica e prevaleceram costumes aristocráticos, sempre se preferiu a *Eneida* à *Ilíada* e à *Odisséia*.

A Arcádia de Virgílio transborda de sentimento mas, em compensação, seus pastores estão longe da vida rústica dos campos como o estão da vida requintada das cidades. Em seu idílio campestre, a paz das noites festivas prevalece sobre o árduo trabalho quotidiano, dá-se mais ênfase à sombra fresca que às intempéries, e à macia margem do rio que à montanha íngreme. Os pastores demoram-se mais a tocar flauta e a cantar do que coando soro ou mexendo o queijo. Isso tudo já se delineia em Teócrito, mas Teócrito ainda se encanta pelo pormenor preciso e realista; Virgílio tende mais para o sentimental, busca o que tem um valor interior. Na Arcádia não se fazem cálculos, não se raciocina em termos precisos e definidos. Tudo vive à luz do sentimento. Mas o próprio sentimento não é impetuoso nem apaixonado: também o amor é nostalgia sentimental.

Virgílio, o descobridor da Arcádia, jamais saiu em busca de novas terras; não era um aventureiro do espírito, atraído por praias longínquas, e só modestamente exprime seu orgulho pelo fato de ter-lhe a Musa concedido tornar conhecida dos romanos a poesia bucólica teocritiana (VI, 1). Não é nem por capricho nem por amor à novidade que se afasta de Teócrito. Quando encontra, por exemplo, na poesia deste a grotesca história de Polifemo, que busca no canto um remédio para o amor, nasce nele, espontaneamente, já durante a leitura, a figura do pastor solitário que exprime no canto sua nostalgia (*Écl.*, II). Se Teócrito (XI, 12) diz que os rebanhos da Polifemo voltam sozinhos para o aprisco ao anoitecer (porque o pastor tudo esquece pelo canto),

Virgílio transforma essa cena num quadro da idade de ouro, quando os animais, sem precisar da ajuda do pastor, voltavam sozinhos para casa quando o sol se punha (IV, 21). Ou então Virgílio lê em Teócrito que durante as horas meridianas as lagartixas dormem nas sebes espinhosas. Em Teócrito, isso é dito em tom de surpresa pelo fato de estar alguém na estrada àquela hora, "quando até as lagartixas fazem a sesta" (VII, 22); mas em Virgílio, um pastor infeliz no amor canta: "Enquanto os animais procuram sombra e frescor, e as lagartixas escondem-se nas sebes de espinheiros, devo continuar cantando o meu amor"(II, 8). A sabedoria natural dos animais transforma-se aqui, portanto, em felicidade. Em Teócrito (VII, 111 e ss.), numa engraçada oração a Pã, encontramos; "Se não atenderes à minha prece, então que vás apascentar o rebanho de inverno na fria Trácia junto ao Hebro, e depois no verão entre os Etíopes no extremo Sul" Em Virgílio, Galo lamenta-se (X, 65 e ss.): "Contra meu amor infeliz nada me ajuda, nem se em pleno inverno bebo água do Hebro e erro sob a neve da Trácia, nem se as ovelhas dos etíopes apascento sob o signo de Câncer" (isto é, no alto verão). Da severa ameaça de punição ao deus pastoril, passamos aqui à dor do amante infeliz que perambula pelo vasto mundo, e a quem nenhum cansaço liberta de seu tormento. Virgílio transforma os temas teocritianos sem que o leitor quase o perceba, e só tardiamente se compreendeu a importância do passo que, nas suas *Éclogas*, ele deu além da arte jocosa do poeta helenístico. Virgílio, enquanto lê Teócrito, o poeta grego admirado e apreciado, reproduzindo-lhe as imagens que ele já vê, sem querer, com os olhos do nascente classicismo, reaproxima-se cada vez mais da seriedade e do *páthos* da poesia grega clássica. Mas Virgílio não quis ser original; transformou Teócrito no que julgava ser puramente grego. Descobriu, assim, a Arcádia sem sair à sua procura e sem vangloriar-se disso, a tal ponto que dificilmente nos damos conta de que foi ele quem a descobriu, e do que significa essa descoberta.

O retorno de Virgílio à arte clássica, nas *Éclogas*, revela-se, antes de mais nada, pelo fato de que seus poemas não são, como os de Teócrito, curtas cenazinhas de vida, mas obras de arte ordenadas e elaboradas[6]; os temas desdobram-se e em seguida se extinguem, os poemas têm pontos culminantes e pausas; e como freqüentemente acontece, essa arte classicizante é, nessas coisas formais, mais requintada e exata do que a arte clássica. Graças, talvez, ao natural sentido dos romanos pela severidade construtiva, no classicismo da era augustiana, a arquitetura das composições poéticas é de um acabamento perfeito.

6. Ver, em especial, G. Rohde, *De Vergili eclogarumforma et indole*, Berlin, 1925, e os estudos de Friedrich Klingner sobre Virgílio, agora reunidos no volume *Römische Geisteswelt*; aí, nas pp. 120 e ss., temos um panorama do desenvolvimento dos estudos sobre as éclogas nestes últimos anos.

Essa perfeição formal da poesia prova-nos que a obra de arte adquire, em medida sempre crescente, existência própria e independente. A poesia não está mais ligada a uma determinada situação, a um determinado círculo de ouvintes e leitores, nem a algum fato real da vida. A obra literária torna-se autônoma, torna-se um mundo em si, torna-se absoluta, ou seja, liberta de tudo quanto não seja arte ou literatura[7] Em sua forma acabada, em sua beleza, em sua harmonia, a poesia torna-se, pela primeira vez na literatura ocidental, "um objeto de beleza" que é fim em si mesmo.

No decorrer das *Éclogas*, Virgílio aproxima-se sempre mais da grandiosidade e da severidade do classicismo, mas os objetos a que ele confere grandiosidade e severidade em vão os buscaríamos nos poetas gregos. Se ele, vez por outra, liberta-se dos limites relativamente restritos do mundo pastoril teocritiano, não são, todavia, grandes feitos e altos destinos os que ele representa nas *Éclogas*; o objeto dessa poesia não consiste de *acontecimentos* propriamente ditos; ele está mais preocupado em representar e exaltar *situações*. E não são, com certeza, as situações celebradas pela lírica arcaica grega, isto é, ocasiões particulares que elevam os homens acima da vida de todos os dias; é exatamente a vida cotidiana a que Virgílio descreve. A Arcádia é a terra de uma idealizada vida cotidiana. As ocupações diárias, familiares, o contínuo contacto com as mesmas coisas, a vida tranqüila sobre o solo hereditário, tudo isso Virgílio envolve com seu sentimento. Mas essa vida tranqüila do dia a dia perdeu-se no tempo. Esse amor às coisas íntimas é mais feito de saudade que de felicidade. Nessa terra, onde montes e árvores participam da dor do amante infeliz (tema que Virgílio extraiu do mito de Dafne), onde o animal e o homem estão unidos por uma confiança recíproca e onde os pastores cantam inspirados pelo sentimento, nesta Arcádia as coisas não são apreciadas por seu valor prático nem os homens por suas ações ou empreendimentos: o elemento poético dessa poesia é o que comove o ânimo, o que toca o delicado sentir[8] Surge, aí, uma nova forma de amor.

Mas nesse mundo sentimental também se insere o elemento histórico contemporâneo, a atualidade. Os eventos contemporâneos assumem, no curso da poesia pastoril de Virgílio, parte cada vez mais preponderante. A um observador superficial pode parecer estranho que nessa poesia arcádica, tão distante do mundo real, a atualidade e a política tenham muito mais importância do que, por exemplo, na poesia de Teócrito, embora esteja esta muito mais próxima da realida-

7. Sobre as premissas sociais e espirituais desse fenômeno, cf., também, H. Fränkel, *Ovid.*, 8 e ss.

8. Essa observação foi feita pela primeira vez por G. Jachmann, *Neue Jahrb. f. d. Klass. Altertum*, 49, 1922, 101 e ss.

de. Houve quem lembrasse o exemplo dos poetas gregos arcaicos, como Alceu e Sólon, para demonstrar que Virgílio, mesmo quando acolhe em sua poesia o elemento político, está imitando a poesia grega clássica. Só que na Arcádia, a política configura-se de maneira toda especial. Virgílio não toma parte ativa na luta política de seu tempo, não é um homem de Estado como Sólon nem de partido como Alceu, não segue um programa político próprio. Nele, o mundo político reporta-se diretamente a representações míticas e, mais nitidamente do que nunca, revela-se aqui aquele entrelaçamento de realidade e mito, característico de todas as Arcádias.

Ali onde Virgílio introduz pela primeira vez elementos políticos atuais em sua poesia pastoril, isto é, na écloga I, é, no entanto, verdade (como foi recentemente observado[9]) que, na base da apresentação, existem determinadas relações jurídicas e sociais, mas o fato em torno do qual gira esse poema (um pastor consegue sua liberdade, outro, com a distribuição de terras aos veteranos é expulso da propriedade herdada) aparece de tal modo imerso no mundo do sentimento que o fato real se dissolve. Que um pastor tenha de abandonar o torrão natal é considerado uma conseqüência fatal da desordem dos tempos; que outro consiga, ainda que em idade avançada, construir para si uma vida tranqüila é conseqüência da ação de um Deus salvador, que lhe apareceu na grande Roma e que veio para pôr fim às lides e à desordem da existência humana. Quando Virgílio fala dos acontecimentos da época, seu juízo é determinado pelo sentimento de que está imbuída toda a Arcádia: por um sentimento de saudade em relação à paz e ao solo pátrio; e onde, mais tarde, se exprime de modo mais claro sua aspiração política, isto é, na écloga IV, ela de pronto alça vôo em direção à idade de ouro, reportando-se a esperanças escatológicas.

Esses sonhos do poeta possibilitam uma interpretação da história que vai ao encontro de muitas esperanças da época: após as insanáveis aflições da guerra civil, a aspiração à paz era, nos melhores homens do tempo, o sentimento predominante. Somente dentro desses limites se pode falar de política e de atualidade nos versos de Virgílio, e é significativo o fato de ter ele expresso, quando Augusto ainda dava os primeiros passos para ingressar na vida política de Roma, aquela aspiração à paz que seria concretizada exatamente por Augusto. Assim é que Virgílio determinou amplamente a ideologia política da era augustiana, e suas *Éclogas* exerceram importante influência política e histórica. É particularmente notável a influência que tiveram sobre a poesia juvenil do segundo poeta da idade augustiana, isto é, sobre os *Epodos* de Horácio[10].

9. Ver Liegle, *Hermes*, 78, 1943, 209.

10. Cf. *Hermes*, 73, 1938, 242. Recentemente, contudo, a prioridade de Virgílio foi novamente contestada. Cf. W. Wimmel, *Hermes*, 81, 1953, 317 e ss.

Mas é preciso não esquecer que Virgílio põe de lado elementos essenciais da política. Ele não toca senão na fímbria do tecido político. Quando, na quarta écloga, espera com o nascimento de um menino o surgir de uma era feliz, está simplesmente esperando por um milagre. Portanto, ele deixa fora de seu campo de observação, e intencionalmente, o que ocupa a política na vida terrena e que também se insere necessariamente em seu campo de ação: a obrigação de servir-se do poder para atingir seus escopos. O pensamento político parte-se, assim, em ideologia e política real, e daí o perigo de cada uma ir por sua própria estrada sem muito se preocupar com a outra. Por outro lado, Virgílio deu a possibilidade de cultivar uma poesia e um pensamento político também àqueles que não desenvolvem atividade nesse sentido, mas isso, naturalmente, apenas na medida em que estes aplainam o caminho para os que participam ativamente da vida política, apóiam-lhes a ação e fornecem-lhes os pensamentos. Pouco espaço resta, portanto, para os projetos pessoais, e muito menos para uma atitude de oposição.

Já uma vez entre os gregos, em tempos de decadência política, a política dividira-se em política teórica e prática. Platão, movido que era por verdadeiros interesses políticos e que, por sua posição social e por natural inclinação, era levado a desempenhar uma atividade de homem de Estado, não encontra na democracia de Atenas nenhuma possibilidade de ação, desaprovando o modo como se desenvolviam as coisas no Estado realmente existente, e com resignação tinha de constatar que não há lugar, no Estado constituído, para quem ame a justiça. Assim, emigra para a sua Academia, nas "Ilhas dos Bem-aventurados"[11], onde era possível viver com "justiça" – ainda que apenas no pensamento. Platão ia de encontro a algo que faz parte de toda política: e os obstáculos que se opõem à atuação do Estado perfeito, a injustiça, a paixão e a avidez pelo poder põem continuamente em movimento seu pensamento, ao mesmo tempo que a preocupação de encontrar uma solução para esses problemas mantém-no sempre em contacto com a realidade e impele-o a perguntar-se o que é o justo, o bom, o saber nesse campo. Assim, nas "Ilhas dos Bem-aventurados", isto é, na filosofia, para a qual é impelido, há que se raciocinar objetiva e rigorosamente, e distinguirem-se as coisas com clareza.

Virgílio, ao contrário, evita a aspereza e o mal, deixa as coisas como estão e, quando se afasta para a Arcádia, sua tristeza com a desordem espiritual dos tempos é sem esperança, ou melhor, sem desejo de mudança. Não é seu pensamento ou sua vontade, mas seu sentimento que aspira a um tempo melhor. Assim, impelido pela nostalgia, foge ele deste mundo inquieto e não sonha com um Estado justo, e sim com

11. Cf. E. Kapp. *Mnemosyne Ser.*, 3, vol. IV, 1936-1937, p. 227.

a paz idílica, onde tudo convive familiarmente, a idade de ouro, onde o leão e o cordeiro moram confiadamente juntos, onde todos os dissídios se resolvem e tudo volta a congregar-se num vasto sentimento de amor. Só um milagre poderia fazer nascer algo semelhante – milagre que ele vê realizar-se mais tarde na obra de Augusto, enquanto compunha as suas *Geórgicas*: Augusto voltou a dar à Itália tranqüilidade, ordem e paz. Virgílio reaproximou-se, assim, do mundo político, na medida em que seus sonhos arcádicos pareciam realizar-se, ao passo que Platão, a despeito de amenizar em vários pontos sua crítica ao Estado constituído, jamais chegou a uma conciliação com a realidade política de fato. Por isso, Virgílio, prudentemente, evitou tocar nos problemas mais espinhosos da política: mesmo porque é improvável que tenham eles chegado a seu ouvido sonhador.

Até mesmo em sua última grande obra, na qual a ação política tem uma parte muito mais importante, Virgílio trata o acontecimento em relação às suas esperanças metafísicas: os trabalhos e as errâncias de Enéias têm um significado profundo, porque afinal a mão divina guia todas as coisas para a ordem e a paz, rumo a uma nova idade de ouro. Essa maravilhosa direção e disposição do alto é apresentada com os recursos da antiga epopéia grega. Mas se também na *Ilíada* e na *Odisséia* os deuses determinam cada acontecimento, agem eles, porém, segundo simpatias ou antipatias pessoais, segundo motivos de tal forma pessoais que já na antigüidade muitos foram os que se chocavam com isso. Daí porque Virgílio já não podia aceitar a intervenção divina sob essa forma. Na *Eneida*, realiza-se um plano cósmico no qual se inclui cada evento isolado e ao qual até mesmo os deuses se adaptam. O destino de Homero, a Moira, significa apenas que nem mesmo os deuses podem impedir que os homens morram, sejam eles seus favoritos ou seus descendentes. Mas de uma idéia mais elevada, segundo a qual os deuses deveriam guiar a sorte dos troianos e dos gregos, Homero nada sabe. Os deuses não agem diferentemente de um homem: são impelidos por seus impulsos vitais, tão natural é ali até mesmo o sobrenatural. Virgílio, ao contrário, conhece um sentido mais profundo da história: Júpiter guia Enéias de tal modo que mais tarde o Império Romano possa chegar ao esplendor da era de Augusto.

O sonho de uma idade de ouro é antigo como a reflexão do homem sobre o andamento do mundo; seja que o homem, perdido neste mundo, imagine a idade áurea como luminoso início da história ou como paraíso, seja que a aspiração humana a coloque como uma meta, no final da história. Jamais, porém, antes de Virgílio, nem na poesia grega nem na romana, esse mundo sonhado aparece tão intimamente entrelaçado à realidade histórica como na *Eneida* ou, antes mesmo, nas *Éclogas*.

É, no fundo, uma relação lírica com o mundo que leva Virgílio a buscar o que é íntimo e familiar, o que toca o sentimento; mas como

já não mais o encontra, como Safo, na realidade que o cerca, vai buscá-lo numa esfera distante da rude realidade, seja porque o mundo tornou-se para ele demasiado rude e ímpio, seja porque (o que é a mesma coisa considerada pelo lado oposto) tenham aumentado suas exigências no campo da alma. Assim, ele procura seu ideal na Arcádia, e arcádico-idílico é, no fundo, o mundo épico-heróico da *Eneida*, no qual se realiza sua aspiração a uma vida que tenha sentido e ordem.

Mas nesse meio tempo nasce – e é esta, para a história do espírito, a coisa mais importante nos poemas de Virgílio – uma concepção inteiramente nova de poesia. A inumeráveis poetas do ocidente, Virgílio ensinou a sentir a missão do poeta como ele, entre todos, foi o primeiro a sentir, e isso determinou, de forma essencial, também o modo de poetar.

Na décima écloga, que como nenhuma outra (nós já a vimos) nos introduz no mundo arcádico virgiliano, entra em cena o poeta Galo, pois o poeta é o único mortal que tem acesso aos pastores arcádicos, também eles poetas. É bem verdade que não podemos deduzir, apenas das palavras de Galo, a concepção virgiliana do poeta, nem depreender de seus versos o que constituiria para Virgílio a essência da poesia. Há, de fato, um antigo gramático que nos assegura que Virgílio transcreveu versos inteiros de seu amigo Galo: e todavia é possível demonstrar que muito do que ali está pertence a Virgílio.

Quando Pã diz a Galo: "Amor não se importa com as lágrimas do amante infeliz", este responde: "mas vós, árcades, cantareis a minha dor. Ó, quão docemente repousarão meus ossos se vossa flauta um dia cantar o meu amor" e, em sua fantasia, imagina como seria feliz a sua vida, aqui, junto às frescas fontes, sobre os prados macios, no bosque da Árcadia com sua amada Licórides, se ela não tivesse seguido com outro para a guerra. Em toda a poesia grega ser-me-ia impossível encontrar um exemplo de tão sentimental abandono ao pensamento da morte. A partir de Safo, acontece com freqüência que um enamorado infeliz deseje a morte; desde tempos ainda mais remotos, é consolo para o moribundo o pensamento de que seu nome continuará vivendo na canção; é mesmo crença das mais antigas que ao morto seja devido o lamento e a saudade dos seus – mas aqui, pela primeira vez, um homem imagina como será chorado por sua infelicidade e encontra satisfação nesse pensamento. Certamente já era íntimo desejo de Safo estar unida, em comunidade de pensamentos e sentimentos, àqueles que lhe eram próximos – mas esse sentimento voltava-se para fora, ligava-se à lembrança de coisas belas, de festas partilhadas, e assim por diante: Galo, ao contrário abandona-se ao autocomprazimento, folga em ver que outros pensem apaixonadamente nele, sonha com aquela plena realização que não pôde encontrar nem na vida nem na felicidade. E essa sua atitude também se diferencia daquela do herói trágico do drama grego que põe à mostra sua dor e pede que o lamen-

tem – como Prometeu que, encadeado ao rochedo, grita: "Vede meu sofrimento!" Já que essa personagem da tragédia quer que outros vejam na sua sorte as conseqüências trágicas de sua luta contra as potências do mundo: não se compara ele com sua própria frágil debilidade, mas oferece-se como exemplo das indignidades que acontecem no mundo. Caberia supor que Virgílio tenha extraído de modelos helenísticos perdidos essa forma de autocomprazimento característica da figura de Galo na décima écloga, e talvez se pudesse levantar a mesma objeção no tocante a muitas coisas que apresentamos como descobertas de Virgílio. Na verdade, é preciso sempre termos presente a possibilidade de que um dado tema já tenha sido familiar à poesia helenística tardia, para nós quase totalmente perdida. Mas como em vários outros casos, também no tocante a essa atitude de Galo é significativo que o tema já aflore numa das primeiras éclogas de Virgílio. Na Quinta écloga, Mopso canta a morte de Dafne e diz que Dafne teria desejado para si esta epígrafe: "Eu sou Dafne dos bosques, conhecido daqui até as estrelas, o pastor dos belos rebanhos e, eu próprio, mais que eles, belo" Aqui Virgílio inspirou-se em Teócrito, só que este diz, a propósito de Dafne "Eu sou aquele Dafne que apascentava os bois; Dafne, que os touros e as vacas aqui abeberava" Teócrito dá-nos, portanto, uma pura descrição realista. A alusão à glória e à beleza pessoais, e o sentimental autocomprazimento que daí deriva, é um acréscimo de Virgílio e é, evidentemente, algo de novo e de especificamente virgiliano, visto que não encontramos nada semelhante nas poesias helenísticas[12] e nem mesmo em Catulo, no qual também aflora ocasionalmente algo como um sentimento de autocomiseração. Galo chega mesmo a imaginar como os outros cantarão sentimentalmente a seu respeito. Também essa forma de consolação arcádica é um evadir-se da vida, um refugiar-se no mundo do sentimento e da sensibilidade: o poeta Galo não só tem um delicado sentir e sofre sem esperança com o contraste entre suas aspirações sentimentais e aquilo que a vida lhe pode dar, como também espera que sua sensibilidade seja acolhida com igual sensibilidade e, na Arcádia, no país sonhado, poderá pelo menos conseguir isso, ainda que não possa doravante encontrar aí uma idílica felicidade pastoril.

Galo invectiva, em seguida, sua amada distante (são esses os versos transcritos literalmente das elegias de Galo – trata-se de um centão genial[13] que extrai dos dísticos aquilo que se adapta aos hexâmetros de Virgílio e tem, no conjunto, um sentido unitário) e continua com versos que pertencem sem dúvida a Virgílio, e que nada

12. Teócrito, 3, 12; θᾶσαι μὰν θυμαλγὲς ἐμὸν ἄχος é dirigido somente à amada.

13. Esse costume de compor, em forma de poesia, citações diversas vincula-se a modelos helenísticos; ver Otto Crusius, *Pauly-Wissowas Real-Enzyklopädie*, 3, 1931.

mais têm a ver com os de Galo. Não é apenas o sentido do poema que nos confirma que esses versos pertencem a Virgílio: encontramos aqui, novamente, reminiscências de Teócrito, características das églogas. Pois Galo diz mais ou menos o seguinte: "Aos meus versos, compostos segundo o modelo de Teócles de Cálcides[14], isto é, às minhas *Elegias*, darei, agora, a forma pastoril teocritiana. Quero levar minha infelicidade para os bosques, entre as cavernas das feras, e gravar o nome da minha amada na casca das árvores. Nos montes da Arcádia quero viver entre as ninfas, e caçar javalis ferozes" Portanto, compor poesia arcádica significa para Galo viver à maneira arcádica – e a vida arcádica desenrola-se longe da agitação da vida humana. Já o velho Hesíodo se havia refugiado com seus rebanhos na solidão dos montes e, junto a Hipocrene, fonte do Hélicon, esteve em colóquio com as Musas. Mas Hesíodo era pastor de verdade, subia realmente com seus rebanhos pela montanha deserta e acreditava verdadeiramente que as Musas o haviam chamado para a poesia; elas lhe tinham aparecido em pessoa e haviam-lhe designado sua tarefa. Para ele, a vida de pastor era uma dura e amarga necessidade, não uma sentimental experiência romântica. Que Galo, nos versos há pouco citados, exprima o desejo de caçar javalis, não se justifica apenas pelo fato de que o pastor é ao mesmo tempo também um caçador, coisa a que Virgílio alude já em suas primeira églogas (II, 29; III, 75; VII, 39): há mais coisas aí. Galo, de fato, não se limita ao desejo de caçar, mas imagina a caçada sobre as montanhas cobertas de gelo, entre as rochas e nos bosques, de maneira patética. Estranha cura essa para o amor! Parece-nos mais natural quando Teócrito diz que o único recurso contra o amor infeliz é poetar e cantar (II, 1 e 17), e não há dúvida que maior é o número dos que recorreram a esse remédio do que à caça ao javali. Virgílio segue aqui uma reminiscência literária. Eurípides representou, em *Hipólito,* o amor de Fedra pelo enteado Hipólito. Hipólito é caçador e não quer nada com o amor; Fedra, então, em seu delírio, imagina-se (vv. 255 e ss.) subindo pelos montes para a caça e assim naturalmente pensa estar junto do amado, ainda que não possa dizer isso diante do coro. Que Virgílio tenha extraído esse tema da tragédia e o tenha atribuído a Galo, que enlanguesce na Arcádia, era tudo que a um romano culto cumpria de pronto observar; de qualquer modo Sêneca, em sua *Fedra*, vale-se de temas semelhantes aos que afloram nessas palavras de Galo, para descrever a caçada de Hipólito (vv. 1-48).

14. Cf. *Etymol. Magn.*, p. 327, 5, *Sud. s. v.* ἐλεγείνειν *2, 241, 15 A* e mais: O. Crusius, *Pauly-Wissowas Real-Enzyklopädie*, 5, 2260 e ss. Sobre Téocles, ver, também, W. Ehler, *Die Gründung von Zankle in den Aitia des Kallimachos*, Diss. Berlin, 1933, p. 20, obs. 21.

Não resta, agora, senão ver como, também na conclusão do discurso de Galo, os temas da poesia clássica grega conferem grandeza e dignidade à expressão do sentimento. Nessas palavras do amigo poeta, manifesta-se aquela mesma tendência que distancia cada vez mais a poesia de Virgílio da de Teócrito: Virgílio dá importância e relevo ao que pertence ao mundo do sentimento e vale-se, para exprimi-lo, das formas e imagens da grande poesia grega. Mas se só disso se tratasse, não haveria necessidade do discurso de Galo para ficarmos sabendo, uma segunda vez, uma coisa que já sabíamos. Ele revela-nos algo mais, algo de mais importante

Que tipo de poeta aqui nos apresenta Virgílio? E que tipo de poesia? De onde o poeta tira o que diz? Ele fantasia: apenas sonha. Abandona-se aos pensamentos e aspirações, e expressa-os tais como eles lhe passam, flutuando, pela mente.

Entre os poetas augustianos, os mais jovens contemporâneos de Virgílio, é comum ver o artista abandonar-se aos seus sentimentos em meio à natureza solitária, e, segundo nossa concepção, sonhos e fantasias poéticas são de tal maneira parte essencial do caráter do poeta, que só com certo espanto nos damos conta que esse tipo de poeta só nasceu na Arcádia descoberta por Virgílio.

Quando Hesíodo apascenta o rebanho nas solitárias encostas do Parnaso e compõe poemas, não se abandona à fantasia, mas é inspirado pela Divindade. E isso não é apenas um modo de dizer, um modo de exprimir, em formas diferentes, uma mesma coisa; isto é, não se trata de um fenômeno único considerado sob dois ângulos diferentes, interpretado uma vez em sentido religioso, outra em sentido psicológico. É a própria coisa que é diferente, ainda que em épocas mais tardias essas concepções acabem por confundir-se e entrelaçar-se de diversos modos. Aquilo que as Musas dizem a Hesíodo e que ele transmite aos homens, concerne de perto à vida real, resolve-se em indicações práticas relativas ao trabalho dos campos e às normas de vida honesta; ou revela as forças divinas que agem na natureza e sobre o homem. As Musas conferem-lhe a tarefa de anunciar "o futuro e o passado" (*Teog.*, 32), e ele quer dizer a Perses "o verdadeiro" (*Os Trabalhos e os Dias*, 10). Mas mesmo quando, no século V, já ninguém mais crê nessa inspiração divina com fé tão ingênua e segura, e quando os interesses do poeta se tornam interesses de natureza mais especificamente intelectual, permanece como tarefa dele falar sobre algo de real, e mesmo quando Platão, no *Íon*, fala do *enthousiasmós* do poeta como de um "dom divino", ῳειᾳα μοι~ρα, o *enthousiasmós* é um meio de manter presa a atenção dos ouvintes e transmitir-lhes a própria paixão, e não o processo criativo no qual só pode nascer o objeto da poesia.

Naturalmente, também os poetas trágicos, especialmente os da tragédia mais recente, inventam – assim, por exemplo, Eurípides in-

ventou o tema de Medéia que mata os próprios filhos – e, a partir de Aristóteles, a poética pergunta-se até que ponto é permitido ao poeta inventar, o que, de resto, só lhe é concedido em medida limitada, já que está preso ao mito[15] Mas inventar não é fantasiar. Quando Eurípides, como conta a lenda, compõe poemas meditando, solitário, em sua caverna junto ao mar, "parece-nos mais que estamos diante de um filósofo do que diante de Galo, que se abandona a suas fantasias na Arcádia" Ele procura ir fundo em determinadas coisas, em determinados problemas (pode-se já dizer assim) e, para representá-los cria, em determinadas circunstâncias, novas situações; mas mesmo quando inventa temas apenas para criar situações teatrais de efeito, não se deixa levar por sonhos, fantasias ou sentimentos. O pensamento desperto e a reflexão, a atividade consciente, são parte essencial dessa poesia. E mesmo quando os poetas helenísticos apresentam algo de novo, tampouco esse "algo de novo" nasce da inspiração divina, como nos antigos tempos, nem da fantasia poética, como na Arcádia, mas da invenção sustentada pelo gosto e pelo espírito. Também aqui, o conhecimento da arte, o elemento racional, portanto, assume parte considerável na criação, dado que o obscuro influxo do inconsciente ainda não constitui uma característica da criação poética. A fantasia poética reina entre os gregos somente no campo do burlesco – como na comédia de Aristófanes ou nos dramas satíricos.

Em suas obras mais tardias, nas *Geórgicas* e na *Eneida*, Virgílio obviamente não mais seguiu esse novo caminho que havia descoberto. Mas nesse novo caminho arcádico encontramos seus mais jovens contemporâneos; também Tibulo por ali passa como em sonho e deixa vegar a onda de suas imagens delicadas.

Perto de seiscentos anos antes de Virgílio, nascera, nos primeiros líricos gregos, a consciência de que o homem tem uma "alma". Haviam eles atribuído pela primeira vez ao sentimento humano aquelas propriedades características que o distinguem *a priori* das operações dos órgãos físicos e o contrapõem a tudo o que é materialmente dado. Pela primeira vez, haviam eles observado que esse sentimento não consistia apenas numa intervenção da divindade ou mesmo numa reação, mas era algo de muito pessoal, "que pertencia ao indivíduo e do indivíduo derivava; além disso, haviam descoberto que o sentimento

15. Várias passagens de autores gregos e latinos, que tratam da "invenção" poética, estão reunidas na obra de Wilhem Kroll, *Studient´zum Verständnis der röm. Literatur*, 1934, 55 e ss. Esses trechos exigem, de resto, uma interpretação mais exata. Se W. Kroll, p. 62, diz, por exemplo, que a opinião de Asclepíades de Mirléia (citada por Cícero, *De inv.*, 1, 27, e no *Auct. ad Herm.*, 1, 13) de que as metamorfoses seriam *inventio* (πλάσματα), teria, segundo ele, o indubitável mérito de relegar o conteúdo da tragédia e da épica para o reino da fantasia, poder-se-ia contrapor-lhe em resposta que πλάσματα e *inventio* não são fantasia.

pode servir de elo entre homens diferentes, e que homens diferentes podem ter em comum sentimentos, lembranças e opiniões e, por fim, que o sentimento pode ter em si tensão e dissídio; revela-se, assim, a intensidade da alma e sua particular dimensão: a "profundidade" Tudo isso que até agora observamos a respeito da Arcádia de Virgílio pode resumir-se dizendo que Virgílio desenvolve esses três temas fundamentais do mundo da alma, dando-lhes uma nova interpretação.

A espontaneidade da alma torna-se, em Virgílio, aquele eterno brotar e fluir de imagens, próprio do sonho e do fantasiar poético. O sentimento que se irradia do indivíduo e abraça e une homens diferentes transforma-se, em Virgílio, naquela aspiração à paz, naquele amor pelo solo pátrio que torna partícipes do sentimento também o animal, a árvore e o monte. E por fim, o contraste e a profundidade do sentir transformam-se na consciência que tem a alma sensível e sofredora de estar exposta, como coisa delicada e vulnerável, à rude grosseria do mundo.

Mais tarde, o próprio Virgílio sentiu talvez como uma fraqueza o abandonar-se a essas atitudes sentimentais, mas as três características da alma, nele reveladas sob novo aspecto – a atitude poético-sonhadora, o sentimento de amor que a tudo envolve, e a dorida sensibilidade – abrem caminho para o futuro longínquo, e não será somente pela predição da quarta écloga que a Idade Média verá em Virgílio um precursor do cristianismo. Sua Arcádia não é apenas um país situado a meio caminho entre mito e realidade: representa também um lugar de transição entre diferentes épocas, é uma espécie de além terreno, a terra da alma que aspira à sua pátria distante. Mais tarde, Virgílio cessará de freqüentar essas regiões por ele mesmo descobertas, procurando até mesmo evitá-las. Em suas obras, mais tarde, ele volta, de fato, a encontrar uma contenção máscula e severa, e reaproxima-se, assim, do pensamento e do sentir clássico grego, embora conservando muito de sua primitiva sensibilidade.

Na Arcádia, juntamente com a nova consciência da alma, surge no poeta também uma nova consciência de si mesmo. Certamente Virgílio era modesto demais para vangloriar-se de sua missão de poeta, mas o modo como representa Galo, na décima écloga, deixa-nos entender no que via ele a superioridade e a natureza específica do poeta. Galo toma lugar entre os seres divinos e pode ter participação na natureza, porque tem uma sensibilidade mais profunda do que os outros homens e, por isso, também mais que os outros, sofre, ao contacto com a aspereza do mundo. Isso ainda não está claramente expresso em Virgílio, mas essa concepção, tão importante para a poesia moderna, vem à tona aqui pela primeira vez. No início de sua sexta écloga, Virgílio expõe o programa de sua poesia, mas, segundo a atitude que lhe é habitual, evita dar grande importância a si próprio e à sua

arte. Reportando-se a Calímaco, diz não querer dedicar-se à grande epopéia (o que, todavia, fará mais tarde) mas limitar-se à delicada arte dos poemas curtos. Sem se dar conta, porém, deixa escapar um pensamento de todo anticalimaquiano; isto é, exprime a esperança de que, embora ele cante coisas insignificantes, alguém possa ler seus versos "tomado de amor" Essa participação sentimental diferencia o poeta que procura comunicá-la também ao leitor.

Mais consciente de sua importância, surge Horácio, e já a primeira das *Odes*, que pela primeira vez proclama a dignidade de sua missão de poeta, deixa-nos divisar como essa concepção nasce do terreno da Arcádia virgiliana: "A mim me levará a hera, ornamento para a fronte do poeta, entre os deuses do céu, a mim o fresco bosquezinho e os ligeiros coros das ninfas distinguirão do povo... Se tu me pões entre os grandes poetas, com a fronte tocarei as estrelas" O fresco bosque é o bosque arcádico: e ali, diferenciado dos homens comuns, o poeta encontra-se com os seres divinos do mito grego. Isso diz Virgílio já na quinta écloga. Após ter Mopso cantado a morte de Dafne, Menalca (que, no final, revela-se para o próprio Virgílio) apostrofa-o: "Tu, poeta divino", e, na décima écloga, é com essas palavras que Virgílio se dirige a Galo. Traduz, porém, uma locução homérica. Mas se Homero, o cantor, ou até mesmo o arauto, é chamado de divino, isso significa apenas que o cantor está sob a proteção particular dos deuses, e não que a superioridade do espírito e da alma confira um particular valor individual ao poeta. Virgílio pensa, ao contrário (e isso o contexto demonstra), que a poesia faz do poeta um ser sobre-humano. Em grego, podia-se chamar Homero de cantor divino[16], e Teócrito faz com que nos dirijamos a um mítico pastor com as palavras "divino Comatas", mas jamais acontece de um poeta dirigir-se a outro chamando-o de "poeta divino" Nem o culto à amizade nem o culto à poesia jamais assumiram um tom tão alto, nem mesmo no círculo de Catulo[17]

Pergunta difícil de responder, e talvez até mesmo indiscreta, seria a de indagar por que Horácio permite, justamente ao poeta, tanto orgulho por sua missão. Nessa primeira ode, que nos fez conhecer o programa de sua poesia, ele se atém *grosso modo* àquele

16. Por exemplo, as *Rãs* de Aristóf., *Frösche*, 1034; Plat., *Íon*, 530 B; o epitáfio em Alcidam., 'Ομήρου ; Cal., *Epigr.*, 6, 1.; e por fim também as crianças deviam aprender na escola: Um deus, não um homem é Homero (Erich Ziebarth, *Aus der antiken Schule*, 2ª ed., n. 26). Sobre o subseqüente desenvolvimento dessa idéia, ver Ludwig Bieler, θεῖος ἀνήρ. *Das Bild des "göttlichen Menschen" in Spätantike und Frühchristentum*, Wien 1935.

17. Que em Catulo a terra sonhada, da poesia e do amor já começa a destacar-se da corriqueira realidade, e que ele, assim, prepara, de certo modo, o caminho para Virgílio, tudo isso é mostrado por F. Klingner, *Dichter und Dichterkunst im alten Rom*, 1947, 28.

conhecido esquema da lírica grega arcaica (nos pormenores, notamos pensamentos helenísticos, mas aqui isso não tem importância): homens diferentes buscam valores diferentes, e eu tenho a minha meta que tem mais valor que as outras. Quando Horácio diz que alguém aspira à honra, ao poder, à riqueza, ao prazer – a coisa é compreensível, mas por que lhe parece algo muito maior ser um poeta famoso? Num outro ponto, também bastante relevante, isto é, no início das odes romanas, Horácio passa de novo a falar da missão do poeta: "Odeio o populacho e o mantenho à distância. Conservai um sagrado silêncio! Cantos ainda não ouvidos eu canto, vate das Musas, para as moças e os jovens" Aqui se confundem, juntos novamente, diversos temas tradicionais. Quando Horácio chama a si mesmo de sacerdote das Musas, reporta-se à primitiva concepção grega segundo a qual o poeta é inspirado pelas Musas; não me parece, contudo, que algum poeta grego tenha algum dia falado de sacerdotes das Musas[18] Píndaro, por vezes, define-se a si mesmo como profeta das Musas, mas com isso não quer dizer senão que difunde a palavra divina das Musas. Horácio introduz a idéia de um mistério que se deve custodiar em silêncio. Mas como conciliar o serviço sacerdotal das Musas com o ódio ao povo simples, se as Musas, na verdade, só dizem ao poeta aquilo que lhe cumprirá difundir? E de outro lado, como pode aquele que está a serviço das Musas sentir-se orgulhoso de revelar algo de seu e de novo se, no fundo, não faz mais que transmitir a palavra das Musas? O orgulho de tornar conhecido algo de novo e de até então não dito, esse, os poetas gregos dos primeiros tempos conhecem de forma bastante limitada; só na medida em que a valores reconhecidos eles contrapõem um valor novo, reconhecido como tal – portanto, só no juízo acerca de algo determinado –, podem eles sentir-se em contraste com os outros homens, e isso acontece sem ênfase religiosa e sem ódio ao povo comum. O orgulho de ter opinião própria surge pela primeira vez com Hesíodo, que sabe ser mais sábio do que os "doidos e os beberrões" (*Teog.*, 26), e, de forma mais evidente, na prosa de historiadores como Hecateu e filósofos como Heráclito: temos aqui o orgulho do homem pensante que não segue as crenças idiotas da massa, mas pode anunciar algo de mais verdadeiro, alcançado pela pesquisa e pela reflexão. Mas quanto mais forte é a influência de idéias religiosas (como em Parmênides e Empédocles) tanto menos se sente o desprezo pelo homem comum – ao mesmo tempo em que a denúncia da estupidez alheia (por exemplo em Hecateu) vem sempre acompanhada de uma negação racionalista das concepções religiosas.

18. A menos que se objete que Hesíodo (*Teog.*, 32) fala de si mesmo servindo-se das palavras com as quais Homero (*Il.*, I, 70) fala do sacerdote Calcas.

Somente Calímaco introduziu na poesia aquela atitude de orgulhoso distanciamento em relação à vida comum que nos foi revelado sobretudo pelo prólogo das *Aitía*: ele não quer caminhar pela larga estrada real seguida pelos outros, mas seguir uma trilha sua, ainda que estreita[19] Mas Calímaco não pretende revelar novos valores e verdades e, por isso, nada lhe é mais estranho do que o tom sacerdotal e profético: põe seu orgulho no refinamento da poesia, na sofisticação da forma artística. Mas como conciliar esse caráter de exclusividade da arte com o tom sacerdotal? E como conciliá-lo com um outro tema, que, além daquele já citado, revela-se no começo da ode romana, isto é, com a atitude do mestre[20] É no século V que se começa a afirmar que o poeta é o mestre do povo: mas grego algum jamais se apresentou assim, solenemente, em vestes de mestre, às moças e aos jovens – e menos ainda como um mestre que odeia o vulgo.

A indiscreta pergunta que fizemos, indagando por que, na verdade, Horácio se sentia tão orgulhoso de sua missão poética, não encontra resposta nessa parte programática da sua poesia – ou, melhor dizendo, encontra respostas demais, que, interpretadas ao pé da letra, em parte se elidem reciprocamente. Horácio sente-se inspirado pelas Musas como custodiador dos mistérios da arte, como revelador de uma nova poesia e como educador da juventude. Mas nenhum desses motivos pode, de per si, ser levado totalmente a sério. Enquanto, na poesia grega, essas imagens mostram-se realmente vivas, em outras palavras, significam o que são, em Horácio, mostram-se menos comprometidas. Tornam-se símbolos, algo semelhante a simples metáforas: como quando falamos de uma "pele semelhante à neve" e nos referimos, com essa expressão, somente à cor e não ao frio e às outras qualidades da neve. Assim também as imagens de Musa, sacerdote, mestre, revelador não são entendidas no sentido pleno e autêntico da palavra. Mas o que, na verdade, Horácio entendia por "missão do poeta", não quer ou não consegue ele dizer-nos: precisaríamos aqui estudar o assunto mais a fundo. Reminiscências gregas de todo tipo servem-lhe para apresentar sua missão poética como algo de nobre e de sério. Mas essa solenidade de atitude não passa ainda de um puro gesto e não nos diz o que verdadeiramente entendia e queria o autor. Se esse algo existe, é evidentemente algo de novo, de difícil, talvez até mesmo (como as contradições internas parecem indicar) de pro-

19. Cf. supra, p. 276. Sobre o *odi profanum vulgus* de Horácio, ver. Cal., *Epigr.*, 28,: σικχαίνω τὰ δημόσια (outros trechos semelhantes em Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 1, p. 117, 5). Muito menos agressiva, no fundo, soa a frase de Calímaco "a vulgaridade me é odiosa" se a compararmos com a de Horácio, em que este declara odiar o vulgo profano.

20. Ver o verso atribuído a Pitágoras em Diόg. Laérc., 8, 7: ὦ νέοι ἀλλὰ σέβεσθε μεθ' ἡσυχίης τάδε πάντα.

blemático. Horácio não fala da Arcádia mas também para ele existe, evidentemente, um mundo acessível ao poeta, mas fechado ao comum dos mortais – onde habitam a dignidade do espírito, a sensibilidade da alma e a beleza. Mas o poeta que busca esse país sente-se estrangeiro entre os homens. O poeta romano encontra o que para ele tem valor e significado no mundo da cultura e da literatura grega. Essas imagens gregas perdem, assim, necessariamente, aquela relação com a realidade que tinham em grego: as Musas não são mais seres divinos, o sacerdote não é mais sacerdote de verdade, o culto dos mistérios não é um verdadeiro culto dos mistérios, e o mestre não tem pela frente autênticos discípulos. Cada coisa assume um significado metafórico e, nesse mundo literário, como na Arcádia, nada deve ser entendido ao pé da letra. Elementos míticos e elementos da realidade entram nessas imagens: as coisas citadas não são ao mesmo tempo reais e significativas, mas apenas significativas. O que se aprendeu com os gregos transforma-se em alegoria e a arte torna-se um reino de símbolos.

Aqui se define uma separação profunda entre a vida de todos os dias e o que é significativo. Ao lado do mundo dos objetos, surge o mundo da arte. Certamente, também na poesia grega houve alegorias e símbolos, mas eles ainda são relativamente inocentes e não são problemáticos. Quando um poeta fala de Hefesto para indicar fogo, a evolução que se produziu é, *grosso modo*, a seguinte: nos tempos primitivos, podia-se dizer "Hefesto destruía uma cidade", crendo de total boa fé que houvesse um deus a enfurecer-se em meio ao fogo. A cultura racionalista demonstrou que os deuses não existiam e que, com Hefesto, se queria "significar" o fogo: de real só havia mesmo o fogo. Do mesmo modo podiam-se "explicar" também os outros deuses. Por outro lado, a arte poética ensinava que o poeta devia representar coisas de forma viva, e que por isso era mais bonito e poético falar de Hefesto do que do fogo. Na base desse uso "metonímico" dos nomes dos deuses, havia, portanto, de um lado, o pensamento racionalista e, do outro, a teoria poética e a exigência de ornamentos estilísticos. Esses termos desempenham uma função de primeiro plano também na obra de Virgílio e de Horácio; mas há uma diferença essencial entre gregos e romanos. Para o poeta grego que crê, o nome mítico refere-se a algo real; para o que não crê torna-se um recurso estilístico ou serve ao jogo poético. Os romanos, ao contrário, criam para si, com esses nomes, a sua Arcádia, isto é, o país do espírito e da poesia. É bem verdade que já na tragédia ática as figuras míticas não são mais consideradas como reais; não sendo o mito narrado mas representado, estabelece-se um contraste entre o real e o pensado, e o acontecimento tende para um significado espiritual problemático e não diretamente exprimível, mas

nem por isso os contornos das figuras míticas esvaem-se na luz do ideal; pelo contrário, são levadas terrivelmente a sério.

As figuras da tragédia ática não são alegorias, pois são sempre entendidas como seres plenamente vivos. Se a representação cênica já não pretende fazer passar os mitos por histórias e abandona a imitação do fato mítico para pôr, ao contrário, em relevo os motivos espirituais da ação, essas figuras, todavia, não perdem o contacto com o chão. E se as figuras do drama não são mais consideradas como reais, a tendência é fazê-las aparecer como "possíveis" e, quanto mais incerta se torna a fé na realidade do mito, mais se empenha a poesia em conservar pelo menos a aparência da realidade, através do realismo e do verismo psicológico. Mas a alegoria não tem essas exigências de "ilusão" e aparência; uma figura é apenas a portadora de um determinado significado. Em Virgílio, as Ninfas e as Musas, Pã e Apolo já são quase alegorias, na medida em que neles se personifica a vida idílica da Arcádia, sua natureza pacífica e a poesia cheia de sentimento que é a razão de vida desses pastores.

Daí resultam, por assim dizer, abreviações dos antigos deuses: libertos da primitiva forma assustadora, conservam, porém, uma idealidade que já não provém de um sentido de religioso espanto; reminiscências literárias criam figuras ideais que personificam aqueles valores, aquela espiritualidade, aquele sentimento que não se podem encontrar neste mundo. Na arte classicizante do tempo de Virgílio, temos muitos indícios reveladores desse transformar-se da concepção dos deuses. Conhecemos demasiadamente pouco da poesia grega daquela época para podermos dizer até que ponto Virgílio teria sofrido a influência dos gregos nessa alegorização dos deuses. Mas nele há um outro fator que contribui, e de modo essencial, para essa transformação. Para os romanos, os deuses e mitos gregos jamais foram realidade; da literatura e da arte grega eles os herdaram como elementos de cultura e neles encontraram aquele mundo do espírito descoberto pelos gregos. Portanto, o que os romanos mais ressaltam nessas figuras é o "significado" que podem ter para o homem. Elas são alegorias no verdadeiro sentido da palavra, na medida em que dizem algo diverso de seu significado primitivo; são como palavras estrangeiras que, transportadas para uma outra língua, transformam (o que é coisa das mais possíveis no campo do espírito) tudo quanto dos outros se herdou em conquista do pensamento e do sentimento próprios. Surgem no momento em que da literatura grega nasce uma literatura mundial.

Algo semelhante acontece também no Oriente. Através da interpretação alegórica, o mito grego e a filosofia grega são introduzidos por Fílon no hebraísmo helinístico, e por Clemente de Alexandria no cristianismo: muitos elementos são aceitos, mas é exatamente o núcleo religioso-filosófico que essa transformação torna inócuo. Tam-

bém aqui, o mundo do espírito grego é necessariamente estranho às civilizações que o acolhem e é só através dessa transformação que pode ser aceito por tempos e povos cuja fé, sob muitos aspectos, está em tão aberta contradição com o mundo grego.

Mas a importância de Virgílio está no fato de que ele conquista o mundo grego para os romanos por meio da arte e da poesia e, portanto, de modo diverso dos judeus e dos cristãos: ele se inclui, para tanto, na tradição romana que ia de Ênio a Catulo. Mas quando, em suas *Éclogas,* nasce pela primeira vez uma poesia que, com plena seriedade, transforma esses temas gregos em imagens de beleza, assentadas sobre o próprio eixo e possuidoras de sua própria realidade significativa, a arte torna-se "símbolo" Não é possível encontrar nada semelhante na poesia grega. Para darmos ênfase, com uma última comparação, à peculiaridade do mundo virgiliano, poderíamos quando muito lembrar os mitos de Platão. Também esses mitos não pretendem ser algo de "real" mas de "significativo": não constituem, porém, uma poesia com fim em si mesma, mas tendem a ilustrar algo de real e de definido e têm um significado que Platão teria querido, se pudesse, exprimir de forma racional, mas os meios que a língua lhe oferece não lhe permitem fazê-lo. Assim Platão considera seus mitos: despreza-os, como mero jogo. Na poesia grega, essa forma de invenção mítica não teve ulterior desenvolvimento.

A Arcádia, como país dos símbolos, estava bastante afastada do tráfico da vida real. Nesse país, o antigo mundo pagão podia continuar vivendo sem provocar escândalo. A Arcádia estava tão distante que não foi preciso entrar em choque com o Papado ou com o Sagrado Império Romano, exatamente como acontecera, aliás, em relação ao Império Romano de Augusto. Fatal para ela, porém, foi a hora em que os povos europeus não mais se contentaram com as verdades que lhes eram transmitidas e passaram a confiar apenas no próprio espírito; e foi igualmente essa a hora em que se redescobriu a verdadeira Grécia.

17. Teoria e Prática

Um dos fatos mais singulares e misteriosos da história espiritual do mundo é o de terem aparecido por volta de 500 a. C., pela primeira vez, independentemente um do outro, em três países diferentes e muito distantes entre si, pensadores que chamamos pelo nome grego de filósofos – na Grécia, na Índia e na China. Buscam eles, de modo análogo, atingir, para além da aparência da percepção sensível, um conhecimento do que é verdadeiro e substancial no mundo, e dão assim início, em seus respectivos países, a movimentos espirituais que se desenvolvem paralelamente por um longo trajeto, transformando radicalmente a cultura.

Mas mais singular ainda é que essas três formas de filosofia, obviamente muito diferentes umas das outras, integrem-se, nessa diversidade, reciprocamente, com absoluta exatidão, e que os três princípios sobre os quais se assentam, mantenham entre si uma exata conexão sistemática. Por aí se vê que na filosofia grega, dada sua postura fundamental, a oposição teoria-prática, faz-se atual desde o começo. Tão importante e interessante me parece esse fato para o significado que a oposição entre teoria e prática adquiriu no pensamento ocidental através dos gregos, que eu gostaria de deter-me nele brevemente, ainda que meus conhecimentos sobre o Extremo Oriente sejam apenas de segunda mão. Mas essa "segunda mão" – se me é lícito aduzir esta justificação pouco objetiva – pertence a um homem que venero profundamente, com o qual me doutorei em Göttingen e que muito me ensinou, Georg Misch.

De sua importante obra: *Der Weg in die Philosophie, eine philosophische Fidel*[1], aprendemos o seguinte: na base da filosofia chinesa

1. 2ª ed., muito ampliada, parte I (Sammlung Dalp Band 72), Leo Lehnen Verlag, München 1950.

há um interesse prático, o de "como se pode ajudar os homens a viverem juntos em paz e boa ordem"[2], no início da filosofia indiana encontra-se a meditação fantástica sobre a enigmaticidade da vida e da alma, no início da filosofia grega, o problema da essência do cosmo e da natureza.

Não vem ao caso mostrar aqui como essas diferentes posturas derivam das diferentes condições históricas – na China, da preocupação com o imenso império, na Índia, da dúvida religiosa de quem aspira apaixonadamente à imortalidade, e entre os gregos, que nos séculos decisivos de sua história mais antiga não conheciam nem um estado poderoso nem uma religião unitária, da visão maravilhada da harmonia da natureza. (os próprios gregos tinham consciência do privilégio que lhes oferecia o clima temperado. Importante, sem dúvida, era também a estrutura do país: se buscarmos, no Atlas, qual o lugar do mundo mais diversificado e articulado, veremos que é a Grécia, e o que mais chama a atenção na paisagem grega é o modo como os elementos da terra, da água e do ar ali se conjugam por toda parte, mas sempre nitidamente separados um do outro).

Seja como for, não foi evidentemente nem na China nem na Índia que se chegou a uma nítida antítese entre teoria e prática. Na China, os precursores dos filósofos são os conselheiros do imperador, e a tarefa dos filósofos ficava sendo a de apontar o caminho certo; o caminho dos antepassados é indicado como modelo para as gerações seguintes, e a partir daí se desenvolve a literatura histórica e filosófica. Também na China, sem dúvida, existem sábios propensos ao retiro solitário, mas seu escopo parece ser mais o de levar uma vida moralmente rigorosa do que o de dedicar-se à contemplação; é contra eles que se dirige a sentença profunda e desconcertante de Confúcio: "Quem tem como única preocupação manter a própria vida, lança a desordem nas grandes relações humanas"(Misch, p. 283); sentença que não poderia ter sido pronunciada por um grego e muito menos por um indiano. E se no Tao-Te-King exorta-se à inação não é em nome do prazer do conhecimento, mas porque é mais útil deixar que as coisas sigam seu curso: "Querer conquistar o mundo através da ação: – experimentei e vi que dá em nada. – O mundo é uma coisa espiritual – que não nos é lícito manipular. – Quem age, a destrói, – quem quer mantê-la, perde-a (Misch, p. 322)"

Na Índia, o sacerdote aponta o caminho para o filósofo que desce às misteriosas profundezas da vida e da alma; lemos, assim, nos Upanichades: "Para o exterior o criador abriu as janelas do corpo. Por isso vemos só fora, não dentro de nós mesmos. Um sábio inverteu a direção do olhar para ver dentro de seu próprio Eu, porque buscava a imortalidade" Esse "olhar para dentro" continua sendo uma característica da filosofia indiana.

2. *Idem*, p. 72.

Os gregos, ao contrário, olham para fora, mas para eles, diferentemente dos chineses, o fim verdadeiro e essencial não é o operar no mundo, a forma certa de convivência humana, mas agir e olhar, prática e teoria (visto que teoria significa, exatamente, olhar) estão ligadas entre si de modo peculiar.

Os precursores da filosofia grega são os cantores. Já em Homero o agir e o olhar contrapõem-se significativamente: os heróis que o poeta canta são os que agem; mas sua poesia ele a reporta às Musas, que no seu dizer, "estão presentes em toda parte e tudo viram e, portanto, tudo sabem" Esse saber não é autocontemplação como o dos Indianos, mas assenta sobre um ver que dirige corajosamente os olhos para o exterior; esse saber não é tampouco juízo prático como para os chineses, mas distancia-se nitidamente de seu objetivo, de tal modo que este se configura objetivamente diante dos olhos e pode ser representado exatamente na sua realidade efetiva. A lucidez desse olhar dirigido para o mundo externo é uma característica geral da antiga Grécia: assim, também os deuses, tudo o que é belo e grande é, para os homens de Homero, uma "maravilha para ser olhada"

É verdade que na Grécia mais antiga o poeta ainda não é um teórico, mas mesmo assim, sua arte é sempre considerada como um produto menos do sentimento que da sabedoria. Ele se chama a si mesmo, portanto, de "sábio" Mas a palavra grega correspondente, σοφός, não significa que alguém possua um vasto saber (como o que se atribui às Musas),e sim, que é um perito em sua arte. A palavra não se refere, portanto, somente aos conhecimentos teóricos, mas também à capacidade prática – e, de fato, também se pode falar de um timoneiro ou de um auriga σοφός. Na idade arcaica, a atitude geral dos homens ainda é a ativa: o poeta é um artesão, como o piloto e o cocheiro.

No início de sua história da filosofia, os gregos colocaram os "sete sábios", e também esses sábios ainda eram, substancialmente, indivíduos práticos e ativos. A maioria deles exercia uma atividade política, eram legisladores, grandes proprietários ou conselheiros: sua sabedoria consistia sobretudo em sua capacidade de resolver desavenças políticas e – o que representava então, evidentemente, uma novidade – de firmar tratados. Mas já neles o elemento teorético começa a destacar-se da sabedoria prática. E no entanto, esses políticos não desenvolvem, como seria de crer por analogia com a China, uma filosofia da convivência humana; deixaram, isso sim, sentenças e sábias admoestações que pouco significado tiveram, porém, para o desenvolvimento da filosofia. Seu interesse teorético volta-se, ao contrário, para o que é positivo, objetivo, exatamente verificável: Tales foi o primeiro a desenvolver proposições geométricas, baseado na agrimensura exclusivamente prática dos egípcios, a tornar a astronomia dos babilônios independente de seus fins religiosos e a utilizá-la para con-

clusões puramente teóricas, a transformar, enfim, as especulações míticas sobre a origem do mundo na primeira afirmação filosófica, a de que a água é a substância e a origem de todas as coisas. De Sólon, igualmente incluído entre os sete sábios, conta-nos Heródoto que, depois de haver dado as leis aos atenienses, pôs-se a viajar pelo mundo só por "teoria", isto é, só para ver o mundo; e foi, portanto, o primeiro a procurar realizar o ideal de conhecimento representado pelas Musas de Homero.

Não pretendo examinar aqui em pormenores como, desse gosto pela teoria, surgiu a primeira ciência grega, como, dos manuais práticos de navegação, surgiram as primeiras obras geográficas e etnológicas e como, daqueles e das genealogias mitológicas, desenvolveu-se a historiografia, e da medicina prática, a teoria dos elementos e várias outras teorias.

Já na primeira metade do século V, ocorre o primeiro confronto entre a teoria e a prática[3] – numa tragédia perdida de Eurípides, *Antíope*. Aí aparecem dois irmãos: Zeto, o guerreiro, e Anfíon, o cantor. Da grande discussão que os dois mantêm nessa obra, restaram-nos tantas citações, que ainda podemos ver claramente com que argumentos cada um defendia sua própria forma de vida: são argumentos plausíveis até hoje, embora Eurípides, em sua tragédia, não possa pôr como representante da vida teórica um filósofo ou um cientista, mas só um poeta, pois tem de ater-se às personagens da lenda. Zeto fala como hoje fala um bom pai de família com a cabeça em cima dos ombros, quando seu filho demonstra preocupantes inclinações para a arte e para a ciência: essa vida inútil e feminil não serve para enfrentar a dura realidade, leva à preguiça e à dissipação, não ajuda a governar sabiamente a casa e muito menos o Estado. Censuras semelhantes dirige a comédia contemporânea aos que freqüentam os sofistas.

Anfíon rebate com dois argumentos: a vida poética é, na realidade, muito mais útil ao homem e, além do mais, torna-o mais feliz. Sua maior utilidade está no fato de que a razão é mais útil do que um forte braço, porque serve muito mais à casa e ao Estado; e até mesmo na guerra, vale mais que a força bruta. Daí se conclui que Anfíon não defende apenas a poesia e a música, mas o espírito como tal. A maior felicidade, porém, está na atividade espiritual, que, por ser livre da aflição e dos perigos das lutas políticas, pode proporcionar, numa vida segura e modesta, alegrias mais profundas e duradouras.

3. Cf. Franz Boll, *Vita contemplativa*, "Sitz.-Ber. d. Heildelb. Akad. d. Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl.", 1920, 8 Abh. (publicado em F. Boll,*Kleine Schriften, zur Sternekunde des Altertums*, Leipzig 1950, 303 e ss.).W. Jaeger, *Ueher ursprung und Kreislauf des philosophischen Lebensideals*, "Sitz.-Ber. d. Preuss. Akad. d. Wissenschaften", 1928, p. 390 e ss.

No *Górgias*, Platão refere-se a essa discussão entre Zeto e Anfíon (foi ele que nos conservou várias citações), mas com ele a divergência adquire uma nova profundidade e começa a representar um problema inquietante. Para Platão essa divergência chega às raízes mesmas de sua vida. Filho de família aristocrática, estava destinado desde o nascimento a ter parte ativa na direção da vida política de Atenas. Ao atingir a idade adulta, porém, após os anos terríveis da guerra do Peloponeso, essa lhe ofereceu um espetáculo tão torpe e repugnante que o fez afastar-se enojado, tanto mais que Sócrates lhe ensinara normas rigorosas de agir honesto e de pensar impoluto.

No *Górgias*, os argumentos de Zeto são expostos por um nobre ático, que permite aos jovens aristocratas ocuparem-se com problemas teoréticos e filosóficos, chegando mesmo a reconhecer a utilidade formadora deles. Mas uma vez adultos, é mister agir e adquirir poder. O direito é o direito do mais forte – doutrinas nas quais se inspirará Nietzsche para sua concepção do super-homem. A vida política de Atenas apresenta-se aqui para Platão como algo que não deixa outra alternativa senão cometer a injustiça ou sofrê-la, ou, como foi dito mais tarde em sua autobiografia: já que falar de nada vale, e quem defende o direito só se expõe à pena de morte, então melhor é cada um ficar tranqüilo "e desejar o bem, para si e para a cidade" Platão rejeitou a revolução violenta com derramamento de sangue.

E precisamente porque os homens se comportam segundo máximas tão inadequadas, e mesmo vulgares, e não é possível induzi-los, sem mais, a fazer o que é justo e honesto, Platão era obrigado a refletir sobre o que é incontestávelmente certo e cognoscível de modo exato e seguro. Foi assim que encontrou um reino, um reino do ser verdadeiro e puro, cuja visão admirável representava para ele a mais alta felicidade que o homem possa alcançar. Continuam agindo, aqui, temas da religião homérica. Platão fundou sua Academia para poder viver, juntamente com seus discípulos, só para a teoria, e dela derivam todas as instituições que serão pouco a pouco criadas, no mundo ocidental, com o escopo de promover a pesquisa pura e o pensamento honesto[4].

Certamente, por trás das palavras de louvor que Platão dirige continuamente, em seus escritos, à vida teorética em relação à vida prática, oculta-se uma renúncia. E Platão não recuou diante da prática quando acreditou poder traduzir sua teoria em realidade. Quando, na Sicília, pareceu haver um jovem proprietário disposto a governar segundo suas idéias, para lá foi ele – ainda que o fizesse a contragosto, pois conhecera a felicidade da vida puramente teorética, e muito embora lhe tenha ficado, dessa experiência siciliana, uma amarga decepção.

4. E. Kapp, "Platon und die Akademie, *"Mnemosyne"*, 3, 1936, 4, 227 e ss.; Id., *Theorie und Praxis bei Aristoteles und Platon*, "Mnemosyne", 3, 1938, 6, 179 e ss.

Em seu Estado ideal, onde a intenção é mostrar como deveriam andar propriamente as coisas, os filósofos são reis: a suma teoria deve unir-se, assim, à prática suprema. Mas sabe ele que os filósofos têm de ser obrigados a ocupar-se dos negócios do Estado, pois espontaneamente jamais renunciarão ao pensamento e à pesquisa de que vivem nas Ilhas dos Bem-aventurados. É uma contradição singular e característica, essa de Platão não ter concedido a seus filósofos-reis a vida contemplativa que ele próprio levava na *República*. Platão justifica seu procedimento dizendo que os filósofos são educados pelo Estado e têm, portanto, o dever de pagar o preço da educação recebida, servindo o Estado; nos outros estados onde viviam filósofos, isto é, em todo mundo grego da época, não se podia constrangê-los (assim diz ele expressamente), pois nada deviam ao Estado. É significativo que aqui, onde pela primeira vez se traça um plano de educação estatal, seja de imediato tirada essa conseqüência que tão atual se tornaria no mundo ocidental quando, muitos séculos mais tarde, o Estado iria ter em mãos a educação. Platão, certamente, não tinha motivos para preocupar-se ulteriormente com esse problema, pois, no seu Estado ideal onde os filósofos eram reis, não havia como acontecer um conflito entre o poder estatal e a pesquisa teorética.

Se Platão exigia que os filósofos de seu Estado sacrificassem a felicidade da pesquisa, isso quer dizer que, na felicidade que ele mesmo gozava na Academia, havia uma ponta de amarga resignação. O tom orgulhoso e solene com que Platão fala sempre de novo da felicidade do conhecer já se encontra nos mais antigos filósofos e pesquisadores que também já se separam conscientemente da grande massa. Mas em Platão, que pela primeira vez tornou possível, com sua Academia, uma vida teorética como forma específica de existência num instituto criado propositadamente para isso, que fez pela primeira vez, do Estado e de todas as esferas da vida prática, o objeto da teoria, é em Platão que sentimos, muito mais forte do que nos pensadores precedentes, o orgulho do aristocrata que sabe que sua verdadeira atividade seria a do político, que toma ele próprio nas mãos as coisas e, todavia, não quer impor-se a todo custo, mas tem tempo e pode esperar com dignidade – como também, de resto, a personagem tirânica, no *Górgias* que, embora lhe pese nas costas, é tratada com compreensão e até com certa simpatia.

É um fato sociológico de grande importância para o ulterior desenvolvimento do pensamento que Platão tenha criado, com sua Academia, uma sociedade na qual pôde desenvolver-se uma rígida consciência de casta, independente, porém, do nascimento e da riqueza, e exclusivamente fundada nos privilégios espirituais. Um círculo de homens eminentes encontrava ali a quietude necessária para dedicar-se inteiramente ao que para eles era importante, sem deixar-se distrair por fins práticos e banais.

Esse orgulho acadêmico continuou atuante através dos séculos, mas certos perigos não tardaram a surgir. Em Platão, a teoria era inteiramente composta de interesses práticos; não só sua grandeza de homem mas também o valor objetivo de suas doutrinas repousa sobre essa genuína tensão entre o prático e o teorético. Não é de surpreender que na sua escola a teoria, num primeiro momento, ganhasse a primazia. Já em Aristóteles, com o inevitável crescimento da especialização, a ligação entre teoria e prática torna-se mais tênue. Cientista e pesquisador universal, seu interesse político dirige-se sobretudo para a história das constituições e para a sistemática das instituições estatais; como professor de Alexandre, o Grande, também entra, porém, em contacto com a grande política, mas sua influência, evidentemente, foi muito escassa. Tanto mais grandiosa, todavia, é a perspectiva com a qual ele abarca o mundo todo. Mas é na escola de Aristóteles que o elo entre teoria e prática se rompe. Teofrasto, o mais importante de seus discípulos sob o ponto de vista científico – que deu, por exemplo, um impulso decisivo à botânica –, alinha-se resolutamente do lado da teoria como seu mestre, ao passo que Dicearco dá primazia à vida prática.

A partir de então, a filosofia foi preponderantemente "prática" – o que não ajudou nem a própria filosofia nem as ciências particulares, que se mantiveram, contudo, rigorosas graças às numerosas brigas entre teoréticos e práticos.

Já entre os alunos de Sócrates se havia difundido uma orientação prática, e a Sócrates se reportavam tipos extravagantes como Diógenes, que pregava a simplicidade absoluta e a quem se atribuíam várias doutrinas práticas, grosseiras e de eficácia imediata, que ele pregava de seu tonel Aqui a teoria reduzira-se ao mínimo.

Os grandes sistemas da filosofia helenística endereçam-se conscientemente para fins práticos: tencionam dar ao homem um sólido sustentáculo na sociedade e no mundo. A teoria limita-se a especulações que enfocam as relações do homem com seu ambiente, como por exemplo, as especulações gnoseológicas sobre as relações do pensamento com a percepção, do visível com o invisível etc., mas, como raramente se valem de observações e, menos ainda, de experimentos, esterilizam-se rapidamente.

Tanto entre os epicuristas quanto entre os estóicos – as duas escolas mais importantes desse período –, esse interesse prático conduz a um dogmatismo moral. Suas doutrinas morais tiveram, entretanto, uma forte influência sobre as idades subseqüentes até o limiar de nossa época, pois serviam de apoio aos homens que davam as costas à antiga fé. Mas a ciência foi por elas mais prejudicada do que estimulada.

Epicuro reduziu a teoria à tarefa de cobrir (se assim se pode dizer) as costas da prática, como mostra a máxima que se segue: (*Afor.*, 12, Dióg. Laérc., 10, 143) "Não é possível dissolvermos os temores

relativos ao que é mais importante ignorando o que seja a natureza do universo mas vivendo em suspeitoso temor aos mitos. Daí porque não é possível, sem o estudo da natureza, termos alegrias puras"[5].Assim, quem atribui à ciência natural a tarefa de explorar até o último ângulo do mundo para dele desencavar, se é que elas ainda aí se escondem, as divindades que incutem temor, encontra facilmente uma cômoda teoria, feita de encomenda para o seu caso, sem necessidade de longas indagações. O fim prático que Epicuro indicava ao homem era, como mostra esse aforismo, a tranqüila satisfação e o imperturbável otimismo. Em relação a vida propriamente ativa tinha ele uma postura ainda mais céptica do que em relação à pesquisa científica: louvava a vida pacífica e retirada, e a amizade parecia-lhe mais segura que a vida comunitária dentro do Estado. Mais decididamente que Epicuro, os estóicos sustentaram que o sábio deve agir, e a propósito deixaram-nos várias sentenças que até hoje se poderiam enunciar de forma análoga. É o caso da severa censura que Crisipo dirige aos doutos (2, 702 Arn.): "Quem pensa que só convenha aos filósofos a vida do estudioso, está, parece-me, redondamente enganado, pois pressupõe que eles tenham direito de passar assim a vida toda, sem outra ocupação. Bem observada, trata-se de uma vida de prazer. Não é lícito deixar essa premissa na penumbra, e muitos, de resto, formulam-na abertamente – alguns, por certo, não com tanta clareza" Obviamente, isso é dito contra Platão e Aristóteles, e outros que celebraram a felicidade da vida do pesquisador. Assim, porém, todo genuíno impulso de conhecimento é truncado ao nascer, em nome do rigorismo moral.

Os estóicos fizeram de tudo para conduzir os homens a um convívio bem educado e sensato, e nossas noções do direito natural, dos direitos humanos, da liberdade e dignidade humana remontam diretamente a eles. Mas pouco fizeram pela ciência – exceção feita ao grande Possidônio.

Com esses poucos exemplos – aos quais poderia acrescentar outros – queria eu mostrar que uma autêntica tensão entre teoria e prática é, sem dúvida, fecunda para o pensamento. A prevalência da teoria promove, porém, a pesquisa científica, mas ameaça arrancá-la de seu contexto vital. O predomínio da prática, ao contrário, conduz a um dogmatismo no qual se petrifica a pesquisa viva e livre.

Por toda a Idade Média, perpetuou-se o contraste entre a *vida contemplativa* e a *vida ativa*, como contraste, antes de mais nada, entre o Estado eclesiástico, ao qual competia a contemplação e o cuidado das coisas espirituais, e o mundano, ocupado com as coisas prá-

5. Nossa tradução baseia-se na tradução de G. Arrighetti, Epicuro, *Opere*, Torino, Einaudi, 1960, p. 124, transcrita *ipsis litteris* pelas tradutoras italianas da presente obra. (N. da T.).

ticas. Aquele que contemplava e quem agia tinham, portanto, objetivos diferentes: o primeiro o além, o segundo o aqui e agora. Só no Renascimento, esse contraste volta a ser uma fecunda tensão elaborada no interior da própria vida espiritual, podendo assim, de novo, surgir uma ciência viva.

Como o espírito voltou a dirigir-se para as coisas terrenas, entrou em choque com as antigas teorias que agora se opunham às verdades reveladas da religião cristã. Visto que, em conformidade com o significado da palavra "teoria", elas fundavam-se na visão do mundo real, eram passíveis de prova através de experiência e, quando contradiziam as opiniões vigentes, deviam necessariamente convidar a fornecer essa prova. Com efeito, a pergunta que se tornava a fazer às antigas hipóteses e, portanto, indiretamente também às novas – sois demonstráveis? –, deu início à ciência moderna. Nas ciências naturais, a experimentação, que na antigüidade se desenvolvera apenas de forma rudimentar, levou à auscultação empírica da natureza e, nas ciências do espírito, foi o grito de batalha – *redeamus ad fontes* – e, mais tarde, a crítica histórica que aperfeiçoaram, sempre mais e mais, o exame e o controle dos dados. Desenvolveram-se, assim, métodos e provas para recolocar em vigor, num mundo estranho, uma parte conspícua do pensamento grego. (Só a fúria incansável com que se saía em busca dessas provas é que não era, em absoluto, grega).

Voltava, assim, a estabelecer-se entre teoria e prática, que na Idade Média, malgrado vários conflitos, avançavam parelhas, uma tensão viva, visto que o objeto da consideração teorética era agora, de novo, o mesmo mundo no qual a pessoa agia.

Índice Onomástico

ESTUDOS CLÁSSICOS NA PERSPECTIVA

A Tragédia Grega
Albin Lesky (D032)

Mito e Tragédia na Grécia Antiga
Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (E163)

A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu
Bruno Snell (E168)

Três Tragédias Gregas
Guilherme de Almeida e Trajano Vieira (S022)

Édipo Rei de Sófocles
Trajano Vieira (org.) (S031)

Édipo em Tebas
Bernard Knox (E186)

Édipo em Colono de Sófocles
Trajano Vieira (S041)